دكتور عبد المحسن الخشاب

التياترو القديم

TO ΘΕΑΤΡΟΝ





تأليف

دكتور عبد المحسن الخشاب

١٩٧١

مطبعة احمد على مخيمر

٢٩ ش الجيش ت ٩٠١١٩٣

جمال عبد النـاصر

إلى زعيمنا الخالد باعث نهضتنا العلمية والثقافية وقد كنت أتمنى أن يظهر هـذا العمل فى وجوده وعزائى أن جمالا فى أذهاننا وتفـكيرنا وسيظل حافزاً للعمل فى طريقنا الذى خطه ورسمه للجميع .

إلى

روح الأساتذة العظام دعائم المسرح العربى الأول من
روزاليوسف وعزيز عيد وجورج أبيض ونجيب الريحانى
وبديع خيرى وكل من أفنوا أنفسهم فى سبيل المسرح
إلى الضيف أحمد النجم الذى ما كاد يضىء حتى هوى

إلى

عميد المسرح العربى الأستاذ الكبير يوسف وهبى

إلى

المخرجين وإلى نجوم مسرحنا العربى اللامعة
وإلى البراعم الذين سيزدهر بهم المسرح

إلى القمة

نجيب محفوظ

إلى

أب المسرح العربى

زكى طليمات

إلى

الأساتذة والدكاترة
كتاب الأدب الدرامى العربى وفى مقدمتهم
كاتبنا العبقرى توفيق الحكيم

إلى

شعراء الدراما العربية الكبار
أمير الشعراء أحمد شوقى والشاعر المطبوع عزيز أباظة
والشاعرين صلاح جاهين وصلاح عبد الصبور

إلى

الباحثين فى التياترو المصرى القديم الأساتذة

زيته واتين دريوتون

والأستاذ الدكتور ثروت عكاشة الذى يعمل بقلبه وقلمه

إلى

الصديق الفنان الكبير بدر الدين أبو غازى

الى أمى

أستاذى الأول

الى

منائر الثقافة الخالدة

أثينا الاسكندرية روما

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد أردت فى هـذا البحث القصير أن أرسم صورة مبسطة للتياترو القديم منذ نشأته الأولى حتى عصر الإمبراطورية الرومانية لـكل من يهتم بتاريخ المسرح ونشأته ومعالمه الأثرية من المثقفين الذين يهتمون بالمسرح ومن المختصين فى الآثار ومن يدرسون من الناشئين . ولقد حرصت على استعمال الألفاظ القديمة ومحاولة أن أشرح معانيها ولم أتقيد بالكلمات الحديثة العربية حتى لايتوه المسمى اليونانى الذى بقى حتى الآن ، وقد تغير مدلوله عندنا، وقد حرصت لذلك على استعمال كلمة « التياترو » وتطور مدلولها فهذه الـكلمة تشمل محتويات التياترو وكل أجزائه ، وقد حاولت الـكلام عن كل جزء منها بالتفصيل ولم استعمل اللفظ العربى بدل التياترو أى (المسرح) خوفا من الخلط بين المسرح كجزء من أجزاء التياترو القديم ومدلوله الحديث الشامل كبديل للفظ التياترو ، على انى قد استعملت كلمة المسرح أحياناً فى مواضع بعيدة عن اللبس واختلاط المعنى ، ثم أيضاً كان ذلك حرصاً على أن يعرف المثقفون عن طريق البحث الأثرى ــ أصل الألفاظ التى يقرأونها باللغات الأوربية ومعناها الأول وكيف تغير مدلول بعضها عندنا الآن ،

ثم قبل كل شيء لأنى اعتقد يقينا بأن أحداً لا يمكن أن يعرف التياترو المعاصر على حقيقته إلا إذا عرف التياتر والقديم بالتفصيل .

لقد حاولت هنا أيضاً إيجاد كلمات عربية ترادف وتترجم الكلمات اليونانية المعبرة عن نواحي التياترو فمثلا ترجمت معنى (الميموس Mimus) بالكوميديا الشعبية ثم كلمة (ساتير Satyros) بالدراما الأسطورية أو الأسطورة ، ولكنى اكتفيت أحياناً بشرح معنى بعض الكلمات واستعملت مدلولها القديم اليونانى أو اللاتينى لاستمرار استعمالها فى لغتنا حتى الآن رغم تغير مدلولها فى العصر الحديث ويجب أن أشير هنا إلى أنه وإن بدا للقراء انى أسوق معنى غير ما يعرفون ، انى التزم بالمعنى القديم الذى تدل عليه الكلمات القديمة ، إذ أن فترة هذا البحث تبدأ على وجه التقريب من القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن الثالث أو الرابع بعده ولا بد أن تدخل على الوضع كله تعديلات تناسب روح عصرنا الآن .

إلا انى قد اتخذت من واقعنا المسرحى الحديث بعض أمثلة أردت أن أقرب بها لتصور القارئ ما كان عليه التياترو القديم وخاصة فى الكوميديا الشعبية ، وقد أشرت كثيراً إلى مواضيع « ساعة لقلبك » وهى سلسلة فكاهية بديعة كانت موجودة من فترة طويلة قام بها نجوم الفكاهة عندنا مثل عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس ومحمد عوض وسلطان وحسين الفار وأحمد الحداد وخيرية أحمد وجمالات زايد وامين الهنيدى وغيرهم من أساتذة الفكاهة وبكل أسف توقفت الآن ، وقد ذكرت كذلك حلقات

صغيرة ملحقة بحلقات ساعة لقلبك تسمى « قصاقيص » . وعند كلامى عن الاحتفالات بأعياد ديونيسوس أشرت إلى ما ذكره بعض العلماء المشتغلين بدراسة الدراما من المستشرقين عن « الذكر والزار » واضفت إلى ذلك بعض ما يشبه هذا فى موالد الأولياء عندنا ، ولكن ذلك لم يكن إلا مثلا يصور ما كان قائماً قديماً ولم أرد من ذلك إيجاد صلة أو تأثير يونانى على عباداتنا أو عاداتنا الإسلامية فلم يحدث هذا مطلقا ، فهذا التشابه لم يكن إلا نتيجة لطبيعة وجود البشر وما وجد عندهم جميعاً قديماً وحديثاً من ظروف خاصة متشابهة تجعل الناس يسيرون فى خط شبه واحد ، فطالما وجدت احتفالات ومواكب دينية لآلهة أو لأولياء أو لأبطال كان تصرف الناس قديماً وحديثاً متقارباً فيه، فالتبتل والتجلى والتقاليد تكاد تكون متشابهة وخاصة إذا كانت البلدان متقاربة والأجناس غير متباعدة من قديم الزمن فحوض البحر الأبيض المتوسط ، مناخه وأجناسه تكاد تكون وحدة جغرافية متجانسة تقريبا . ولم أجد ذكرا للمسرح الإسلامى والواقع أن العصور الدينية مسيحية أو إسلامية كانت بعيدة عن التياترو رغم وجوده حولها .

وإنى لأرجو أن تجد المكتبة العربية فى هذا البحث بعض ما يستفاد به فى هذا الفرع من الآثار كما أرجو أن يتقبله متحفنا العزيز قربانا وتحية إلى منار عال كبير يشع بنور العلم والمعرفة والمجد والفن، من وفرة ما يزخر به من كنوز الحضارات القديمة فى كل عصور التاريخ ، يظلل ويسع جميع الباحثين ، كريما لا يضن على أحد

ممن ينهلون منه ، يسخو على المستزيدين من علمه واسراره ويجود عليهم بما يشتهون ، لا يتعالى ولا يزهو ولا يمن ولا يضيق ولا يتعصب ، يحج إليه الإنسان من كل الدنيا وهو ثابت راسخ شامخ حافظ أمين على الحقيقة والتاريخ ، فى بساطة وتواضع استاذ كبير عظيم يعرف العالم فضله ويعيش الإنسان فى رحابه احلى وأجمل وأمتع لحظات الحياة .

هل وجد التياترو المصرى القديم؟

ليس من السهل التحدث عن تياترو مصرى قديم رغم وفرة النصوص التى لها صبغة درامية دينية ولكنها لا تعدو ما قاله عنها الباحثون أنها تمثل الأدب المسرحى الدينى فى مصر الفرعونية هذا الأدب كان له مجال عرض حركى دينى يقوم به كما نعرف من النقوش والنصوص رجال الدين ومن فى حكمهم من العابدين دون مناظر ولا نظارة أو مشاهدين يتابعون الأحداث المسرحية والصراع من أجل الخير أو من أجل هدف سياسى يرمز إليه بالصراع بين الآلهة كما سترى فى قصة (رجوع ست) مما يحاوله العلماء الباحثون الأثريون وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور دريوتون الذى كان أبرز المهتمين بدراسة المسرح المصرى القديم .

ومن تحليله للنصوص الأدبية الدينية القصصية يستمد منها دليلا على وجود المسرح والحق أنها طقوس تكمن فيها نواة لقيام المسرح فى طوره البدائى الدينى لا دليل على وجود التياترو الصحيح كما عرفناه عند اليونان .

وفى بحثه هذا يسوق الأستاذ دريوتون دليلا أثريا ماديا كشفت عنه الحفائر هو وجود عناصر غامضة اركيولوجية لما يقول عنه أنه تياترو ، فيذكر أن مسألة مكان تمثيل هذه المسرحيات أمر أهميته ثانوية وللآن لم يوجد أى عنصر ثابت يقوم دليلا على هذا المكان فالطقوس لا تتطلب طبيعتها إلا وجود القائمين بها

أو المشتركين فيها ولا داعى لوجود أماكن للمشاهدين ، إلا أنه ابتداء من الأمبراطورية الثانية فى طيبة ، ظهرت فى أبنية المعابد أماكن للمشاهدين عبارة عن مكعبات من الطوب على حوافها افريز ومن رصيفها يمكن الدخول اليها بطرقات منحدرة وهذه الأماكن المرتفعة أو المقاعد وجدت فى أول الأمر خارج المعبد عند منتهى الطريق حيث تطل على البللون (البوابة) الرئيسى وتطل أيضاً على « موردة » (مرسى) القناة التى يدخل منها الفرد إلى المعبد ، وقد ظهرت هذه الأماكن فى الكرنك ثم مدينة هابو وميدا مود ثم انتشر استعمالها فى داخل الأماكن المقدسة إذ كشفت الحفريات فى مدينة الطود عن مرتفع ذى أعمدة يشرف على الجانب الشرقى للبحيرة المقدسة « فإذا كان هذا التقليد الجديد من تأثير طرأ على احتفالات التسلية بالنسبة لذوق العصر فيمكن للإنسان أن يرى فى هذه الأماكن المرتفعة ذات الأعمدة تحقيقا آخر لفكرة التياترو وربما يمثل ايضا فى عناصر ثابتة من البناء مماثلة من الطوب النىء أو الخشب كانت تستعمل زمنا طويلا لجلوس المشاهدين فى المسرحيات القروية والتى أحالها تهدم القرى إلى تراب » .

ان هذا الأثر الغامض الذى يذكره الأستاذ دربوتون ليس دليلا على وجود التياترو الذى نعرفه فلم يحدث أن تكلم عنه أحد من كتاب اليونان الذين زاروا مصر وشاهدوا الكثير منها مما يعرفونه فى بلادهم وكان للتياترو دور كبير فى حياتهم ومنهم من عاش بمصر حقبة طويلة مثل الفيلسوف فيثاغورث الذى عاش فى مصر وبالذات فى معابدها ٢٢ سنة تعلم من المصريين أسرارهم

الدينية وطقوسهم وفلسفتهم وإذا صح ما ذهب إليه هذا العالم الكبير من تحديد أماكن مبنية ثابتة للتياترو فان المعابد التى أقيمت فى العصر اليونانى الرومانى لم يوجد فيها اثر لهذه المبانى وهى أولى أن تبرز فكرة التياترو إذ انهم خالقوه ومطوروه .

والواقع أن التمثيليات غير الدينية التى يستخلصها من النصوص، قد وجدت فى كل العالم القديم وقد كان مكان ادائها هو ساحة الجرن، وان هذه المقطوعات لا تعدو أن تكون مقطوعات فولكلورية مرتبطة بالدين ولكنها بعيدة عن تعقيدات الطقوس والأسرار وكان يقوم بها فرق غنائية راقصة تصحبها موسيقى على غرار مجموعات الغجر الجوالة أو المداحين فى أيام الأعياد ومواسم الحصاد ، وحول ساحة الجرن يقف القرويون لمشاهدتها وربما يشاركونهم فى ترديد الأغانى أو الأناشيد ، ويقول أحد مؤرخى المسرح القديم أنه لا زال إلى الآن فى القرى اليونانية تقام حلقات الرقص فى الجرن ولا زالت الخرافات تقول بأن الأشباح تقوم برقصات فى دائرة الجرن فى أوقات معينة . وفى النصوص اليونانية يرد ذكر الجرن المقدس لديمتر(Demeter) إلهة الزراعة والخصب ثم أيضاً ذكر القمح المقدس ، وعندما يدرس القمح يقام احتفال دينى يسمى ثاليسيا (Thalysia أى احتفالات الحصاد) فى ساحة الجرن تقدم فيه للإلهة بشـــائر المحصول قرباناً ، وفى مدينة إلوسيس Eleusis اليونانية التى ربما تكون منشأ زراعة القمح الأولى ، يطلب الكاهن من الناس عمل فطائر من أولى ثمار الحب يقدمونها إلى الإلهة(ديمتر)، ثم فى «دلف» وجد جرن مقدس داخل

معبد أبوللون (Apollon) كان يجتمع فيه الكهنة والقرويون ويقيمون احتفالا للإله فى المعبد ، ثم كل ثمانى سنوات كانوا يقيمون عشة إلى جانب الجرن وحسب الطقوس يقومون بحرقها . ويقول المؤرخ اليونانى بلوتارخوس إن هذا العمل الجرىء كان رمزاً للصراع الأزلى بين أبوللون وعدوه الثعبان وانتصار الإله عليه . وقد سمح رجال الدين للشعراء والكتاب برواية قصة هذا الصراع فيما يكتبون . وقد يبدو هذا اقترابا من العمل المسرحى الحقيقى .

إنه من المؤكد أن دائرة الجرن هى الأصل لدائرة الأركسترا الأولى فى التياترو القديم اليونانى الذى لم يكن المسرح عنصراً أساسياً فيه فى ذلك الوقت كما سنرى فيما بعد ، وقد عثر أخيراً على لوحتين يونانيتين تقرر نصوصهما ان الناس فى مناسبات خاصة كانوا يرقصون ويخطبون فى الجرن .

قبل ذلك بقرون عديدة كان الجرن فى مصرله دور مماثل ، فكان المصريون يكدسون فيه الحبوب يهرسها الحمير والثيران وكان محيط الجرن مسوراً بالقش أو ربما بأحجار ، وقد أتى ذكر ذلك الجرن فى نص الرمسيوم الذى يعتبره الأستاذ زيته المثال المصرى القديم لصورة معدلة بعض الشىء أتت متأخرة للتراجيديا فى أثينا ، مع أن الأستاذ دريوتون عارض هذا الرأى واعتبر هذا النص طقوساً دينية أكثر منه تصويراً مسرحياً ، أى دايكيلون باللغة اليونانية (deikélon) .

فالنص يذكر منظراً فيه بعض الحيوانات من حمير وثيران

تهرس القمح فى الجرن يسميها الإله حورس « خدم ست الشرير »
ثم يقول منتقماً لأبيه أوزوريس « أنا أقتل من أجلك الذين
صرعوك » ويعنى بذلك تضحية هذه الحيوانات فى هذه الدراما التى
قامت بمناسبة تولى سيزوستريس الأول العرش فى الأسرة ١٢ .
وكان الملك يقوم فيها بدور حورس .

وفى فقرة أخرى منظر احتفال شـبيه بهذا قام بدراسته
الأستاذان بلاكمان وفرمان ، ويظهر هذا المنظر على جدران
المعابد المصرية ولكنه قد صور مفصلا فى معبد أدفو ، ويرجع
تاريخه إلى الدولة القديمة ، يقوم الملك هنا أيضاً بدور حورس،
وهو يسوق أربعة ثيران صغيرة مختلفة الألوان الى الجرن الذى
يسميه مقبرة أبيه أوزوريس ، وهذه الحيوانات تطرد الأعداء
وتحفظ القمح منهم ، ويقصد بالأعداء هنا الحشرات من الثعابين
والدود التى تفسد القمح ، والاحتفال هنا كما يقول الباحث قصد به
جعل المحصول وفيراً فيشعر الناس بالاستقرار ويؤكد قوة الملك .

وكذلك كان الجرن فى « العهد القديم » مجالا لهذه الاحتفالات
الدينية بل وكان فى وسطه مذبح كالأوركسترا اليونانية ، توضع
عليه بشائر الثمر من الحبوب فى مناسبة عيد قدس الأقداس ثم
كانت تذبح عليه أيضاً الثيران التى كانت تقوم بهرس القمح .

إن أكثر ما يقال فى هذا انه بداية نواة لنشوء التياترو فى العالم
القديم كله ، والحقيقة أن التياترو كان فى نشأته مقدساً ، والممثلون
مقدسون أيضاً ، وكانت المسرحيات والقصص كلها دينية ، وكانت
تمثل فى أيام الأعياد المقدسة فعلا ، ولا زال عندنا حتى يومنا هذا

فرق المداحين الذين يتجولون فى مناسبات الموالد ، وإنشادها الديالوجى كله مستمد من سير الأنبياء والأولياء بمصاحبة الموسيقى وكذلك الاحتفالات العامة مثل فيضان النيل ، وكذلك حلقات الذكر الصوفى .

هذا هو طابع التياترو فى مصر القديمة ، وفى بداية كل الحضارات التى أتت بعدها ؛ ولكن فى مصر ظل محافظاً على حالته بجمداً لم يطرأ عليه تغيير ولم يتطور .

أما قة الدلائل التى يركزعليها الأستاذ دريوتون لإثبات وجود التياترو هى ما يسمى « بلوحة ادفو » — التى وفقا لترجمة الدكتور دريوتون — تذكر شخصاً يدعى (إمحب) كان خادماً لممثل جوال ، ولكننا يجب أن نتحرز من قبول هذه الترجمة إطلاقا لأن الأستاذ «فيكسنتيف» أحد الأساتذة اللغوين قد عارض هذه الترجمة واقترح ترجمة بعيدة كل البعد عن معنى ترجمة الأستاذ دريوتون مما جعل هذا النص يخرج عن هذا الموضوع نهائياً رغم تحليل الأستاذ دريوتون وما يسوقه من تأويلات وشرح غير مقنع .

ومن ألقاب إمحب هذا كما يقول الأستاذ دريوتون « أنا الذى كنت ملازما دائماً لسيدى فى تجواله وأنا الذى أجاوبه فى إنشاده، فإذا كان هو إلها فأنا أمير ، وعندما يقتل كنت أنا أرد الحياة » .

على أساس هذا النص يرى الأستاذ دريوتون أن الممثلين المتجولين كانوا يحتفلون ليلا فى الأعياد مع القرويين فى ساحة أو فى أحد المنازل يغنون ويرقصون ، بل حتى ويمثلون بعض التمثيليات مما عندهم من قصص من الدولة ١٢ كما هو فى أيامنا

هذه ، كذلك يرى رغم اعتراض الأستاذ فيكنتيف على هذه الترجمة — أن هذه الوثيقة « لوحة ادفو » قاطعة فى تدليلها على وجود التياترو ، ثم أنه أيضاً يحبذ رأى أحد العلماء الذى يرى أن قصص الحب الغنائية ذات الديالوج مما تركه الكتاب القدماء من تراث مزدهر من الشعر والنثر يجب أن تضاف إلى النصوص الدرامية ، ويعتقد أن هذا النوع كان رائجا محببا فى وادى النيل حتى تجاوز النطاق الذى حددته المراسم الكهنوتية — على الأقل فى بعض المظاهر الخارجية — التى ترضى مناسك الشعب وقد غزت هذه القصص المعبد أيضا وأثرت فى نفس الوقت على جماعة المنشدين والراقصات وكل ذلك كان غريبا عن الروح التى أوحت بالطقوس .

ويربط الأستاذ دريوتون بين ذوق الشعب وبين هذه القصص الغنائية ذات الديالوج المحبوبة ، وبين مرثيات أزيس ونفتيس الصريحة التعبير والخالية من أى رمزية مقدسة تنشدها المغنيات الراقصات على باب المعبدفى فترة الحداد على أوزوريس وكل ذلك كان على عكس ومخالفة الطقوس الكهنوتية ، ففكرة المراسم تنقصها والشخصية الصريحة المرئية للتصور المسرحى تبرز من مخالفة العادة فى ان الممثلات (وهن لا يشترط أن تكن من طائفة المقدسين) يحملن على أكتافهن أسماء ازيس واوزوريس حتى يتبينهن المتفرج وربما كان فى ذلك إجراء متبع فى المسرح الشعبى كما كان فى العصور الوسطى من أن بعض الممثلين كانوا يحملون أسماءهم مطرزة على ملابسهم .

ورغم كل شيء فإن هذه النصوص جميعها نصوص دينية يأتى الناس لحضورها ومشاهدة الاحتفالات الدينية التى تقام أمامهم ، وربما يشاركون فيها فذلك بجمع للعبادة أولا . وقد يوجد فيها نواة لنشأة التياترو فى طور بدائى دينى .

وتحليل العلماء لهذه النصوص الدينية الدرامية وخاصة الأستاذ دريوتون كان من أجل إثبات وجود التياترو بمعناه الحقيقى . والحقيقة أن ذلك شيء بعيد عن الواقع . فتركيز الأستاذ دريوتون على لوحة ادفو إنما هو مجرد فرض غير واقعى يريد أن يستخلص منه بالظن شيئاً غير موجود ، وهو يرى أن هذه اللوحة تحتوى على تمثيلية حقيقية وزعت أدوارها على السيد كإله والخادم كأمير ثم يوجد معهما كومبارس يتدخل فى الموضوع، يقتلهم الإله ويردهم الأمير للحياة ، ويتخيل أن ذلك لا يحدث إلا بتحولات كثيرة فى الموضوع المسرحى مجموعها يكون دراما حقيقية ولكنه يرى فى ذلك أيضاً سيناريو شعبياً ساذجاغريبا عن روح الديانة المصرية الصحيحة وليس فيه احترام لعدم معرفته بالإله — فالإله قاتل والآدمى يعارض مشيئته ويرد القتلى للحياة — هذا التأويل والذهاب فيه إلى حد الإغراق وتحميل النص بأكثر مما فيه والتخيل ، يقصد به المؤلف كما يقول « أنه بدون دليل لوحة ادفو ما كان أحد يجرؤ أن يتصور وجود التياترو المصرى القديم وعلى وجه التحديد على هذا الوجه ، فإلى هذا الحد كان الناس متأثرين بادعاء اليونان بأنهم مخترعو التياترو » ثم يضيف أن « نص هذه اللوحة لا يهدف فقط إلى مجرد إنشاد — تصاحبه موسيقى — يمثل كما كان الاعتقاد

السائد، أى المستوى الذى أريد حديثا وضع التياترو المصرى فيه».

ويؤيده فى ذلك الدكتور ثروت عكاشه وهو أحد الباحثين فى التياترو المصرى القديم فيقول معلقا على ترجمة وتحليل الأستاذ دريوتون لنص ادفو «محال أن تكون هذه الأحداث فى مجموعها غير أساس لإحدى المسرحيات وأن بهذا الدليل (أى نص ادفو) الذى كشف وجود ممثل حق أصبحنا لا نفتقد ما ندفع به الادعاء الإغريقى بأنهم هم الأرباب الأول للمسرح» ولكن أين هو الممثل الحق وما هو اللفظ الهيروغليفى الذى يدل على الممثل فى نص ادفو، إن نفس مناقشة ترجمة الأستاذ دريوتون لهذا النص ومعارضة الأستاذ فيكنتيف لترجمته تحمل فى طياتها إنكار صلة امحب بالتمثيل، وهل إذا ادعى أحد أنه صاحب سيده من أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال يفسر ادعاؤه بأنه هو أو سيده ممثل جوال؟ هذا تخريج لا يقوم على أساس، وكذلك أيضاً ماذهب إليه الإستاذ دريوتون من وجود سناريو وكمبارس.. ألخ تأويل بعيد جداً.

وحتى ماذهب إليه هذان الباحثان وخاصة الدكتور ثروت عكاشة فى أن التياترو «كمكان» لم يوجد إلا فى المعبد أى فى صالة الأعمدة، وقد كان يكفى الاتفاق مع الكهنة من أجل استخدامها للتمثيل، فهذا القول يعارض الواقع وما يظن أحد أن المعبد كان مكانا للترفيه فهو مكان تعبد وطقوسه الخاصة بالعبادات هى كل مايجرى فى داخله وخارجه إيضاً، وليس من المعروف أن مسرحاً للترفيه يكون داخل المعبد وحتى لو فرض صحة هذا الرأى فهل من الممكن أن يقوم امحب بتمثيل «سناريو» كما يقول

الأستاذ دريوتون يجعل من الإله قاتلا ؟ ؟ كما سنرى فيما بعد ، وإذا وجدنا تياترو داخل معبد مرتبط بالدين فذلك لا يكون تياترو ، ولا يمكن أن يطلق عليه هذا الاسم لأن ذلك سيكون مجاله تقليداً أو محاكاة لقصص ديني تعبدى أو طقسى لا يرقى إلى فكرة تمثيل مسرحى ، فإذن لم يوجد مسرح فى معبد ولم يختف هذا المسرح مع المعبد ، ولنا عودة إلى ذلك فيما بعد .

ثم يعلل الدكتور ثروت عكاشة عدم إشارة النصوص إلى الممثلين أو الفنيين المسرحيين فيرجع ذلك إلى أن الكشف لم يستوعب بعد ، ولكن ذلك لم يكن قاصراً على الفنيين المتصلين بهذه المهنة بل أن نقوش المعابد إيضاً لم تشر إلى مكان حتى فى المعبد يقوم عليه التمثيل وكذلك نقوش المقابر التى حوت كل ما يتعلق بالحياة من مناظر صيد وبيوت ورقص مما يدل على عـــدم وجود الفكرة نفسها لا دينيا ولا فى الحياة الاجتماعية العامة رغم وجود نقوش كثيرة لمناظر موسيقية ورقص يزخر بها متحف القاهرة ومتاحف العالم كله .

أما القول بأن الممثلين فى مصر كانوا من الدهماء ولم يكن لهم مكان مرموق بين الناس كما كان الحال فى المجتمعات القديمة الأخرى فهذا أمر غير مقبول ، ففى الفصول القادمة عند دراسة التياترو اليونانى ، سنجد أن الممثل اليونانى على عكس كل الفنانين غيره من رسامين ونحاتين . . . إلخ كان له بين الناس مكانة مميزة رفيعة بلغت مرتبة القداسة فى طور التياترو الدينى ، ثم مرتبة السفارة والتمثيل السياسى عندما بلغ التياترو مرحلة بعد فيها عن الدين . ولم يكن ترفيها ما يقوم به الممثل فى جميع أطوار التياترو ، إنما كان

الوعظ والإرشاد والفن السامى هو ما يقوم به ، ويرى الناس فيه من أهل الدين والدنيا عبادة ومدرسة وثقافة كما سنرى فيما بعد مما يثبت أن فكرة التمثيل لدى أقرب الجماعات القديمة إلى مصر فكرة متكاملة من نص عظيم قوى متقن مدروس ومكان خاص بالأداء مرتبط فى تطوره بالأدب الدرامى، فالدراما هى التى شكلت التياترو اليونانى فى مراحله المتعددة حتى وقتنا هذا ، فقد سمى الشاعر الدرامى أيسخيلوس فى القرن الخامس ق . م بأبى التياترو لأنه اخترع فيه أشياء كثيرة من مناظر مسرحية وعدد وتقاليد تطور بها التياترو وظل يتطور من شاعر إلى آخر حتى أكتمل وأصبح يمثل عصره فكيف يصبح التياترو مكاناً ليس له إلا أهمية ثانوية؟ وحقا كما يرى الأستاذ دريوتون أن كل ماهنالك طقوس ومراسم دينية خاصة بالليتورجية الكهنوتية . لا تحتاج لمشاهدين .

فإذا كان التياترو كمكان لم يوجد فى العصور الوسطى ويتخذ ذلك الأستاذ دريوتون مثلا ودليلا على عدم أهمية وجود التياترو المصرى القديم فقول ليس له حجة دامغة ، وهو دليل لا يقوم على أساس ، ونحن نعرف ما تعرض له التياترو على أيدى الكنيسة، فالمسيحية كانت تقف وقفة صارمة من التياترو ، ومن كل الملاهى الرومانية — السيرك والمدرجات — فلم يكن يسمح للناس أن يهتموا بالتياترو فى ظل الإقطاع الرهيب المرتبط بالنفوذ البابوى فى عصر السيطرة الدينية ، فقد كان اضطهاد التياترو على أشده ، فالمسيحية تنكره وتعتبره رجسا يجب تجنبه ، وكان قرار آباء الكنيسة « ان ما حرم على المسيحيين من أعمال حرمت عليهم

مشاهدتها » . وقد ذكر مين Migne أحد الآباء الفرنسيين ١٨٠٠ — ١٨٧٥ الذى نشر كثيراً عن علم اللاهوت « إن ما يعرضه المسرح من أخلاقيات وتعاليم إنسانية إنما هى قطرات من العسل مخلوطة بالسم الزعاف » ثم يغرى المؤلف المسيحيين بما فى الدنيا من جمال وقت الشروق ووقت الغروب وتلألؤ نجوم السماء بالليل مما يفوق ما يشاهدونه على المسرح جمالا وبهاء وبهجة . كما أن القديس أوجوستين أكبر علماء الأساقفة ٣٥٤ — ٤٣٠ ميلادية يعتبر الدراما بما فيها من تراجيديا وكوميديا وكوميديا شعبية (Mimus) غير مناسبة دينيا وذلك لما بها من ألفاظ مبتذلة وإسفاف رغم أن التراجيديا أقلها فى ذلك ، وكذلك لما تصوره من وثنية محرمة واضحة .

وقد وجه الأب خريسوستوم أى « صاحب الفم الذهبى » وهو من كبار الأساقفة ٣٤٧ — ٤٠٧ ميلادية لوما شديداً للمسيحيين الذين تعودوا على التياترو حتى أنهم بدلا من تقبلهم وعيهم فى رزانة وصمت ما يقوله من نصح يصفقون له . ويلوم آخر على الناس أنهم بعد سماعهم الوعظ يذهبون إلى التياترو ليروا غانياته ويسمعوا ألفاظهن النابية ، وكذلك استنكر الأب الأسقف العالم ايزودوروس (Isodorus) من القرون الوسطى الإثارة المجنونة فى السيرك ، ودنس التياترو ، وقسوة المدرجات (امفيثياترون) وبربرية الأرينا به (arena) أى ساحة المدرج حيث تجرى المصارعات ، كما سنرى فيما بعد ، ثم مرة أخرى يستنكر بذخ المسرحيات .

كل ذلك إلى ما نال الممثل ومهنة التمثيل فى ذلك العصر من تجريح ومهانة ، وما كان من هدم كثير من المسارح فى كل مناسبة وقد كان الخوف من مثل هذا التخريب فيما مضى سبباً فى بناء ضريح فى أعلى التياترون أى صالة المشاهدة كما فعل القائد پومپى مما سيأتى ذكره ، وقد ذهبوا فى ذلك الاضطهاد إلى حد عدم تعميد راقص الباليه (Pantomimus) إلا إذا أقلع عن عمله . فإذا عاد حرم من مسيحيته ، وكان الكتاب المسيحيون يحتجون على الممثلين ويرمونهم بأن فى حياتهم جانباً كبيراً من زيف عظمة الشيطان (Pompae diaboli) يجب التخلص منه ، ثم تحريم مشاهدة الكوميديا الشعبية ومقاطعة مسارحها . أفبعد كل تلك الاضطهادات والضغوط يمكن تصور وجود تياترو معترف به فى هذا العصر ؟ حقاً لقد كان كما قال الأستاذ دريوتون نفسه — كل ما يوجد كان طقوساً أو خدمات دينية ، فإذا كان هذا ما كان عليه التياترو فى العصور الوسطى إذن فإن تلك حجة منهارة .

فالتياترو فى اليونان وجد قبل العصور الوسطى ، وبلغ أوجه وقمة وجوده فى التياترو الرومانى ، وفى العصور الوسطى لم يهتم الناس إلا بالكنيسة والطقوس ، كما انشغل العرب عن التياترو بالدين أيضاً ، وكذلك كان الأمر عند المصريين القدماء أنفسهم رغم معاصرتهم لعظمة التياترو اليونانى فى الحقبة الأخيرة لحضارتهم ولم يروه ، بل لم يعرفوه كما سنبين ذلك ، وحتى لم ترد إشارة فى أى فقرة للاستعراض المسرحى يمكن بها تأكيد تفسير دريوتون للقب « المدير العظيم للقاعة » أما القول بأن هذه القاعة هى

قاعة المنازل الخاصة للأعيان عندما يريدون أن يرفهوا عن أنفسهم فلم ترد أية إشارة خاصة بهذه الحياة الاجتماعية ، اللهم إلا إذا كان الأمر يخص الرقص والغناء والموسيقى وهذا لا يدخل فى التمثيل .

والواقع أن نشأة المسرح كانت أولى نواتها دينية فى المعابد وفى كل الحضارات القديمة ، ولكن هذه النواة لم ترق إلى ان تشكل جنيناً للتياترو إلا فى اليونان الديمقراطية ، وقد تطورت فكرة المسرح كما سنرى عندهم عندما تدخل الشعب عن طريق شعرائه فنقلوا فى أشعارهم وبأفكارهم القصة الدينية إلى الشعب كدراما يستمد منها العظة ، فنشأت عنها التراجيديا والكوميديا والساتير وكلها تعابير يونانية اصيلة ، وكان هذا ماحدث أولا فى اليونان لا فى مصر ، ولم تأخذه اليونان عن مصر ، والباحثون وعلى رأسهم الأستاذ ديورتون ثم الدكتور ثروت عكاشة أخذوا يطبقون القواعد الدرامية اليونانية ويستعملون الألفاظ والمصطلحات اليونانية على نصوص يصبغونها بالصبغة الدرامية ، وبعد تطبيق هذه القواعد اليونانية عليها ينسبونها إلى المصريين الأوائل وعلى أساسها يؤكدون مولد التياترو فى مصر ، وليس فيما يذكرون إلا تخيلا وتأويلا من خلال التياترو اليونانى دون أن يوردوا أى لفظ مصرى أو مدلول مصرى فى هذا المجال اليونانى كله ، فالدراما والتراجيديا والساتير والثياترون والدايكيلون والديداسكاليا كلها تعابير يونانية جمعها الباحثون ، وعلى مقاس القصص الدينى المصرى ينسجون جاهدين فى خيالهم ثوباً يلبسونه لهذه القصص أو النصوص وليس الاستشهاد بصلة المسرح بالدين أمراً مقنعاً ، فصلة الدين

بالتياترو وحدها لم تخلقه ولم تقو على ذلك كما سنرى فيما بعد .

أما كون أوزوريس وديو نيسوس هما إلها الإخصاب والزراعة وأن الناس الأول كانوا يعتمدون على الأرض فى معاشهم ، وآلهة الزراعة بالنسبة لهم حماة منقذون ، والمحصول يعنى عندهم الحياة أو الموت ، فإما وفرة ونعيم أو جدب وهلاك ، فالتكريم للإلهين واجب ، وتروى قصصهم على أساس الخير وصراعه ضد الشر أى الخصوبة والحياة ضد الجدب والموت وهم يغلبون الخير دائماً تفاؤلا للحياة . ففى مصر ظل الأمر يدور فى هذه الدائرة التى تحيط بهذه القصص وطقوسها وأسرارها فى المعابد ، بينما استطاع اليونان أن يخرجوا بها من دائرة المعبد وأغلال الطقوس ومراسمه وشيئاً فشيئاً يشترك فيها الشعب بنفسه عن طريق شعرائه ، ويخرجون بنا إلى حضارة إنسانية سامية تمشى على دربها حتى عصرنا هذا رغم تباين الآراء والأصول والأديان . أما شكل النص وطريقة كتابته كما يعرضها لنا الأستاذ دريوتون وتروت عكاشة وتشابهها بالنصوص الدرامية عامة فشىء ظاهرى لا يعنى شيئاً ولا يصلح أساساً للتياترو ولا يرقى إلى درجة الدراما ، فعند المصريين كل تلك النصوص قصص دينى لا يخرج فى تحركاته عن طقوس دينية قاصرة على الملوك والخاصة ، واحتفالات دينية أو جنائزية ربما يراها الشعب خارج المعابد عندما تطوف من مكان إلى مكان كاحتفال المحمل عندنا فيما سبق ، ومهما كان من تفسير النصوص وتأويلها ومحاولة إبراز العنصر الدرامى فيها فشىء لا يقنع ولا يقيم وحده مسرحاً درامياً . فالتياترو عند اليونان لم يقم إلا بعد مولد

الممثل العنصر الأساسى فى التياترو ، على أن الارتباط بين النص والمكان ضرورى لتطوير المكان ، فالدراما هى التى طورت التياترو وشكلته بأشكاله المختلفة المتلاحقة ، حتى استقر على وضعه الذى نعرفه، فأين هذا من التيـــاترو المصرى ؟ الذى يرى فيه الباحثون « أصلا مصرياً ضارباً فى القدم لفنه اليونان » ، يعود الأستاذ دريوتون فيقول : إنه من المهم جداً لتاريخ التياترو المصرى أن نعثر على نص كامل لمثل هذه المسرحيات ثم يتساءل . . هل كتبت فى معظم الحالات مثل هذه النصوص ؟ أو أن الأمر فى التياترو كان على غرار الموسيقى التى ليس لها تسجيل فى النقوش ، فيكون التقليد إذن أن تنقل شفويا أقوال الممثلين .

إن هـذا التخريج تأويل يدل على عدم وجود النص الدرامى الصحيح الذى يحاول الأستاذ دريوتون أن يتخذه دليلا على وجود التياترو ، ثم هو افتراض لا يطابق الواقع ، فهل إذا كان التياترو كما يقول بهذا الوضع من الدولة الوسطى أفلا يكون من المنطق إذا صح هـذا الافتراض أن يتطور التياترو المصرى فيصبح فى العصور المصرية المتأخرة والمعاصرة للحضارة اليونانية مستقراً وبعيداً عن المعبد وقد وضعت له أصول خصائص التياترو اليونانى الذى يكون قد أخذ عن التياترو المصرى .

الواقع أنه لا توجد كلمات مصرية تدل على التياترو ، ولا توجد آثار تدل على وجود كيان له إلا ما أراد العلماء المحدثون محاولته عن طريق النصـــوص وتحليلها وتأويلها وتطبيق قواعد المسرح اليونانى عليها حتى يخلق منها مسرحيات ، ثم حتى فى العصور اليونانية

الرومانيـة فى مصر ، لم يوجد إطلاقا أى أثر يدل على وجود التياترو المصرى بجانب التياترو اليونانى ، والواقع أن التيـــاترو المصرى لم يتعد مرحلة الإنشاد الدينى مع الموسيقى التى لم يرض له الأستاذ دريوتون أن يقف عندها ، وحتى الكتاب اليونانيون الذين أتوا إلى مصر وجالوا فيها ودرسوا ورأوا ووصفوا كل ما شاهدوه من مظاهر حضارة ، وحتى فيثاغورث الفيلسوف اليونانى الذى أقام فى مصر أكثر من ٢٠ عاما ، لم يذكروا شيئاً عن التياترو المصرى ، علماً بأن التياترو اليونانى فى هذا الوقت كان فى قمة تطوره ولا يمكن أن يكون قد وجد فى مصر ويغفلون ذكره ، سواء كان فى المعبد أو فى خارج المعبد ، ولو على سبيل المقارنة .

وهكذا يمضى الأستاذ دريوتون باحثاً فى كل النصوص حتى السحرية منها عله يجد ما يصبو إليه من نص درامى كامل .

أما النص الثانى الذى يركز عليه دراسة وتحليلا بعد نص « أدفو » هو نص سباكون ويقول دريوتون أنه قد أمكن الأستاذ زيته بثاقب فكره أن يعرف فيه نصا دراميا لا جدال فيه وقد أشار إليه من وقت طويل ولم يتنبه له أحد وهذا النص يشبه بردية الرمسيوم الدرامية ، وقد كتب كمسرحية ميثولوجية عن خلق الإله بتاح فى منف ، للعالم وقصة أوزوريس وأسناد عرش مصر إلى ابنه حورس ، ونص سباكون هذا منقول فى القرن الثامن ق . م من نص قديم يرجعه الأستاذ زيته إلى الأسرة الأولى أى من القرن ٣٢ ق . م وبعد دراسة الأستاذ زيته لنص سباكون

وجد فيه طابع كتيب درامى حقيقى، والنص رغم أن بعض أجزاء الحجر المكتوب عليه انمحت بسبب استعمال الحجر حديثاً كحجر طاحون، فقد بقيت منه بعض الملاحظات المسرحية التى تشبه ماورد فى بردية الرمسيوم الدرامية، إلا أن فى هذه المرة يحتوى النص على مقدمات قصصية اعتبرها زيته نصاً درامياً، فالجزء القصصى يلقيه رئيس المنشدين بينما يقف فى مكان يقوم مقام المسرح جماعة يمثلون الآلهة منتظرين لحظة اشتراكهم فى التمثيل، وعند كل وقفة فى القصة يقومون هم بدورهم، ولكن الأستاذ دريوتون نفسه لايرى هذا الرأى كما لا يرى فى النص الكونى وقصة أوزوريس وحورس التى سبق أن أشرنا إليها الطابع الدرامى الحقيقى، ثم هو يشبه هذا النص الدينى بالقداس الغنائى الذى يقام أثناء «الجمعة المقدسة» إذ يرتل المنشد قصة الإنجيل التى تحتوى على كلام المسيح وغيره من شخصيات أخرى فى الدراما المقدسة، يرتلها القسيس الذى يقيم القداس مع بعض الرسميين، فلا يوافق على ما ذهب إليه الأستاذ زيته فى إخراج العمل المسرحى، ثم يقول إن التياترو المصرى الذى يريده زيته شىء لاشكل له وعسير التفسير، وإن هذه الدراما (نص سباكون) ليس لها مكان لا فى المعبد ولا خارجه. فهو إذن يبحث عن تفسير آخر للقصص الدينية التى جمعها كتاب الملك سباكون بمقارنتها ببردى الرمسيوم الدرامى فيعتبره توجيه يستعين به الكاهن المنوط بالإشراف على إعداد الاحتفالات الطقسية، فأمام كل فصل أو منظر طقسى ملحوظة موجزة تذكر بالمراسم وتشير إلى معنى

الطقس الديني ، ان نص سبا كون من ذلك النوع الذى يستعمله المخرج فى الدراما ، فأمام السناريو المعد لكل منظر لمحات إجمالية لفصل من فصول الرواية ، تبين الموضوع العام للتمثيلية التى تخرج (والمحاورات كما هى مدونة لم تكن إلا طلائع مقطوعات محفوظة عن ظهر قلب ، أو تعتبر أيضاً مختصرات لهذه المقطوعات أو كلمات أساسية يجب إلا تنسى) .

« هذه النصوص التى توصف بأنها درامية قدمت الدليل على ميكانيكية المسرح ولكنها لا تظهر إلا الجانب الخارجي ولا تكفى لأن يصل الإنسان إلى الأمر الأساسى وهو المحاورات فى كل مضمونها ، الأمر الذى يمكن به تقييم درجة الإتقان والقيمة الأدبية لها » .

ثم يمضى الأستاذ دريوتون فى دراسة كل النصوص ذات الطابع الدرامى فربما يكون احداها قد حوى نص كلام الممثلين ومرت دون أن يتنبه إليها أحد وتبين صياغة أو موضوع الدراما المصرية ما دام فيما يعتقد قد أصبح وجود التياترو المصرى أمراً واقعيا ، وتتبع كل هذه النصوص حتى السحرية منها مثل لوحة مترنيخ المعروفة التى يرى فيها دريوتون دراما دينية صيغت فى شعر ونثر مما يستخلصه هو كنتيجة محققة هى وجود التياترو المصرى مميزاً عن الطقوس والأسرار المقدسة التى يحتفل بها فى المعابد .

ولكن تحليله مثل هذه النصوص يريد به إبراز النواحى التمثيلية فى أى نص فى حين أن لوحة مترنيخ قد كتبت لغرض شفائى سحرى ولم يكن المصريون يفكرون مطلقاً فى الناحية الدرامية التى

يراها هو فى النص مما يدل على عدم وجود فكرة المسرح فالمهم ليس النص الدرامى الذى يؤوله المحدثون ويستنبطونه إنما المهم هو فكرة القدماء عما كانوا يقصدونه من تقليد معبدى أوتمثيل مسرحى وطبعا كانت لفكرة تقليد الطقوس فقط، ثم ان ما وجد فى النصوص السحرية ليس الامجرد سرد لأجزاء من القصص الدينى السحرى للشفاء .

ثم يسير فى تحليله النصوص فيتكلم عن شكل أو مميزات النصوص المسرحية فيقول أن مميزات النص الدرامى الحديث هو وضع الحوار بعد اسم الشخصيات الذى يوضع فى البداية كعنوان، ثم وجود ملاحظات موجزة أى باليونانية « ديداسكاليا » التى تعنى ارشادات وتعليمات للاخراج يقصد بها تنظيم الاخراج المسرحى وتوجيه الممثلين فى لعبهم . . . الخ . وهذا الوضوح يجب أن نجده أيضاً فى النصوص القديمة مما نشعر به فى بحث الأدب الدرامى المصرى :

أولا — اعلان الشخصيات ، فالبردى الدينى المصرى خاصة أكثر محافظة على التقاليد القديمة كان يكتب فى اعمدة ،وفى النصوص الدرامية يكتب كل ديالوج فى عمود جديد فى اعلاه اسم الإله الذى يخاطب ثم يبتدىء الكلام تحته بمجموعة (هيروغليفية) اصطلاحية معناها (يقول الكلام أو قول الكلام) وهكذا نجد نص سبا كون وهو ابرز أنواع النصوص الدرامية المصرية .

ثانيا — الارشادات المسرحية أو الديداسكاليا باليونانية عبارة عن تعليمات للاخراج ، ففى الدولة الوسطى فى مراسم تتويج

سيزوستريس الأول يخصص عمود فى أعلى كل حدث (موقف) يصف التمثيل المسرحى، وفى ملاحظات مختصرة تتكرر الارشادات الهامة فى أسفل نفس الأعمدة التى تحتوى على الديالوج وفى الأسرة ١٩ فى مراسم فتح الفم رغم أن الصور تحتوى على شخصيات وارشادات لإدارة الاحتفال إلا أن النص يخصص أعمدة بأكملها لقواعد وتعليمات للعمل تعتبر ارشادات مسرحية وفى الدولة ١٨ كان العمل على طريقة أخرى فكانت تندمج الصور مع النص التقليدى فيجعل منه كتيبا فيه التعليمات والإرشادات المسرحية ممتزجة فمثلا:

مقبرة رخمرع :

الكاهن سام جالس أمام تمثال الميت الذى تقام من أجله المراسم — أنه شتمنى .

الحاجب واقفا خلف التمثال — أنه إذن لى بالذهاب . . .

ثالثا — المحاورات .

هذه هى مميزات أو علامات النص المسرحى .

وأخيرا يذكر الأستاذ دريوتون رمز رجوع الإله ست وهو حدث دينى لم تعرفه النصوص القديمة . فالإله قد عوقب بالنفى إلى البلاد الأجنبية وقد حكم عليه بذلك الآلهة الذين اعطوا حورس ملك مصر ، فدخل ست البلاد بقوة السلاح ثم بدأ يجدد جرائمه فاشتكى حورس إلى الإله الأعظم فحكم باخراج ست من مصر بالقوة .

هذه القصة وردت فى آخر الأسرات الفرعونية وهى رمز إلى

الاعداء الغزاة « أي الفرس » الذين اتوا بالقوة واستولوا على عرش حورس مرتين سنة ٥٢٥ ، سنة ٣٣١ ق . م .

هذه فترة قاسية مرت بها مصر ولكن الثورات الوطنية كانت مشتعلة دائما ضد الاعداء وهذه الدراما التي صورت على جدران المعابد لمدة ثلاثة أجيال تسخط على العدو الذي غزا البلاد وكذلك كل المشاهدين يسخطون على قمبيز الذي يرمز إليه بست لحماقته التي أتاها وتدنيس المعابد والمقدسات المصرية وسنرجع إلى ذلك بعد قليل .

فرغم التحليل الذكي البارع الذي حاوله دريوتون وغيره من العلماء للنصوص الدينية المصرية متوسلين به إلى اثبات وجود التياترو المصري وخرج من ذلك الأستاذ دريوتون بنتيجة هي أن مصر القديمة عرفت مظهرين دراميين تدرج كل منهما بخطط مختلفة هما العمل الليتورجي أو الخدمات الكهنوتية والدراما الدينية فالمظهر الأول لا يكون دراميا إلا بالتأويل فهي دراما عقلية محضة لا تظهر للعين إلا رموزا وأما المظهر الثاني فيعتبر تكوينا مسرحيا للتياترو الصحيح بتمثيله الحي بالشخصيات والمحاورات والأحداث فهو تصوير مسرحي أو باليونانية دايكيلون وليس طقسيا . ان هذا التقسيم الدرامي في شطره الأول مقبول بالطبيعة وبالتأويل يمكن أن يكون نواة لفكرة نشأة التياترو وكان هو القائم إلى آخر العصور الأولى في مصر .

وأما الشطر الثاني فلم يوجد إلا بالتأويل في مخيلة العلماء فقط وإلا فأين كانت تمثل هـــذه النصوص ؟ وأين العنصر الأساسي

للتياترو الا وهو الممثل ؟ ثم أن فكرة عدم أهمية المكان الذي يمثل عليه قول غير مقبول فالتياترو اعداد فني وأساسي وترتيب ضروري لتصوير النص الدرامي واخراجه وعند اليونان كما سنرى لم تتحول الأناشيد القصصية الغنائية إلى تراجيديا حتى أصبح قائد المنشدين (اكسارخون) — أي رئيس الكورس ممثلا فتلك النصوص وتحليلها لم يرق إلى اثبات وجود التياترو الصحيح بل كل ما يمكن الاستدلال عليه وجود نواة التياترو التي نشأت عند كل الشعوب القديمة بهذا الحد . إلا أن فياليونان سار المسرح إلى تطور مستمر وتحولت النصوص المسرحية وفقا لهذا التطور فلم يقف جامدا كما هو فيمصر عند حد نقطة الابتداء مقيدا فياحضان المعابد والكهنة والنصوص التي وجدت ، كلها كونية دينية والتي مرت بها كل الشعوب ذات الحضارة في البداية وكانت مجرد قصص دينية لا تمثيل .

فمرجع ذلك أن مصر بلد محافظ والأمر في كل مجالات الحياة في يد الخاصة من الكهنة والحكام ولم يكن للشعب فيها أمر إلا أن يتعبد بما يفرضه هذا الوضع والتياترو المصري لم تكن له شخصية لها ما يدل عليها في الفاظ اللغة رغم كثرة النصوص التي تكلم عنها العلماء وأولوها بأنها درامية وتجسيد هذه الروايات المسرحية في محيط التياتروأمر لم يحدث في مصر ، والغريب أنه عند تحليل العلماء للنصوص التياستخلصوا منها الدراما الدينية والليتورجيات وذهبوا في ذلك حتى إلى وجود الميكانيكية المسرحية والسيناريو الديني واللاديني كان في اخيلتهم كل ما عرفوه عن التياترو اليوناني من

قواعد الأدب المسرحى اليونانى إلا التياترو كمكان لتمثيل هذا الأدب المسرحى وتجسيده وهكذا ففكرة التمثيل المسرحى التى حاول العلماء بكل الوسائل خلقها لم تكن موجودة لا عند الشعب ولا الكهنة .

واصرار علماء الآثار على تطبيق خصائص المسرحيات اليونانية على الأدب الدينى فى مصر أمر لا يقوم على أساس وجود المسرح بل أن القصة نفسها يمكن إذا صدق حدسهم أن تكون قاصرة على الليتورجيا الكهنوتية فى المعبد فقط ، وهذا هو ما يدل على نشوء فكرة المسرح النظرية لا العملية فهى طقوس يقلد فيها الكهنة الآلهة وليست مناظر تمثيلية مما كان عند اليونان أى دايكيلون .

وما يفترضه الأستاذ دريوتون من ظهور أماكن المشاهدين إذا صح هذا الاحتمال ، فلماذا لم تشر إليه تلك القصص المسرحية ؟ علماً بأن وصف التياترو المؤقت فى اليونان ذكر جزء كبير منه فى تفاصيل التمثيليات ، ولم تدل على وجودها وتحديد ملامحها وطريقة الحضور إليها ، وأماكن الفراعنة وكبار الكهنة فيها ، أو حتى لم تنقش أو تمثل على الأحجار ؛ وكيف لم يذكرها الكتاب اليونان الذين أتوا إلى مصر فى كل العصور ، وتلك أماكن تعتبر مقدسة .

الواقع أن كل العلماء الذين تناولوا النصوص الدينية بالشرح والتحليل لم يعرفوا أين كانت تمثل هذه القصص التى يعتبرونها مسرحية وبديهى أن المؤلفين والناقلين للقصص الأول كانوا من الكهنة ، فالمكان إذن كان بالمعبد ، والقصص كلها كانت كونية لها طقوس وأسرار غامضة لا يسمح للناس بمعرفتها حتى أن هيرودوت قد سمح

له بحضور بعض هذه الاحتفالات فى مدينة سايس فكتب عن بعض مناظرها (دايكيلون) فكان ذلك مخالفة منه لسرية العمل واعتبروا عمله إذاعة لهذا السر ، مما يدل على أن التفكير المسرحى لم يكن له مجال لا عند الكهنة ولا عند الشعب كما كان عند اليونان فى مبدأ نشأة التياترو الأولى ، مما كان القصد منه تقليد الأدوار التى تحتويها الطقوس بعيداً عن الناس داخل نطاق المعبد ، وهذا ما سبب وقوف حركة التطور فى هذه الناحية واندثار الفكرة المسرحية بدليل عدم ظهور تياترو مصرى صميم بجانت التياترو اليونانى الرومانى فى مصر فيما بعد .

فرغم تحليل علماء الآثار لهذه القصص كما قدمنا ، إلا أن ذلك لم يكن يخرجنا عن الحيز الدينى البدائى لنشأة التياترو والصحيح فيما بعد والواقع أن العلماء فى تحليلهم للنصوص نسوا أنهم يطبقون عليها قواعد المسرح اليونانى تطبيقاً جعل لهذه النصوص المصرية طابعاً مفتعلا غير أصيل فيها فأحدثوا بذلك بلبلة وجواً غير طبيعى ، ولعدم وجود كيان التياترو اكتفوا بإهمال مكان تجسيد هذه المسرحيات التى لم يكن لها هدف مسرحى فكان ما أشرنا إليه بأن كل ما حاولوه هو وجود شبه نص مسرحى ولكن التياترو نفسه هو الوحيد الذى لم يجدوه . ولو تركوا الأمور فى مظاهرها الطبيعية واعتبروا أن هذه النصوص الكونية والميثولوجية فى حدود هذا التطور البدائى الدينى قد وجدت فى كل العالم القديم وكانت متشابهة فى جوهرها ، وأنها كانت الأصول التى استوحى منها المؤلفون التمثيليات المسرحية وكان ذلك سبباً فى قيام المسرح الحقيقى وظل

يتطور حتى انفصل رويداً رويدا عن ظل المعبد وصار مسرحا حراً لا مسرحاً دينياً كما حدث فى اليونان ، لصار أمرا طبيعيا .

والحق أن الطابع المحافظ للكهنة المصريين وسيطرتهم على كل شيء جعل ما يمكن أن نسميه بالدراما الدينية قاصرا على الطقوس وانفردوا باسراره ولم يكن للشعب فيه مجال وظل بعيدا لا يفهمه ولا يراه .

فالمسرح المتكامل خارج المعبد لم يظهر مطلقا فى مصر بل ظهر فى اليونان ، ففى مصر كما أبان العلماء لم يوجد تحرك فكرى لتطوير القصص الدينية فكل النصوص تقريباً كانت لها أصول من العهود القديمة تنقلها الكهنة فى عصورهم بصورة تكاد لا تختلف عما كانت عليه إلا القليل جداً مثل « نص خروج ست » كما ذكرنا وهذا الالتزام بالنصوص القديمة وبُعد الكتاب والشعراء (من غير الكهنة) عن تناولها والمحافظة على التراث الطقسى القديم أدى كل ذلك إلى توقف وجمود السير إلى الاتجاه المسرحى ، أما بالنسبة لليونان فالتدخل الشعبي من المؤلفين أو الكتاب خفف قليلا وبالتدريج من روح الجمود الدينى ، ويسر الأمر على المشاهدين لفهم ما يلقى أمامهم من أناشيد وتمثيل يلقنهم العظات والدروس المستوحاة من الطقوس والأسرار ، وهذه هى الخطوة الثانية للمسرح الدينى اليونانى الذى كان يشرف عليه الكهنة والرسميون .

وكما ذكرنا فإن المسرح المصرى لم يكن موجوداً ولم توجد له ألفاظ فى اللغة المصرية تدل عليه رغم كل محاولة العلماء المستميتة لتخيل ذلك ورغم معاصرته أيضاً فى العصور الأخيرة للمسرح اليونانى

وكما ذكرنا فإن نص (خروج ست) يعطينا الدليل القاطع على طبيعة هذا الوجود . ففي هذه الحالة بالذات كل مايقدمه لنا (المسرح المعبدى) المصرى ، إن صح هذا التعبير ، تمثيل رمزى على جدران المعابد لواقع مرير لم يفصح عنه صراحة بل ترك الكهنة المواطنين الثوار يقاومون واكتفوا هم بتلك الرمزية الدينية يعبرون بها عن مشاعرهم ، هذا هو كل مالديهم من تمثيل أو تقليد أو «مسرح» إن سمى ذلك « مسرحاً » .

والواقع أن التياترو الذى يريده العلماء وعلى رأسهم الأستاذ دريوتون فى هذا البلد الاستقراطى الذى فيه الملوك آلهة والخاصة المثقفة التى بيدها كل شيء « كهنة » ولا مكان للشعب بينهم — مكانه المعبد ، فالتياترو بالنسبه للمصريين القدماء « كالنقود » تماماً ، فقد كانت المقايضة بالسلع النوعية وسيلة تبادلهم ولم يكونوا يعرفون « النقود » وسيلة التبادل الحقة رغم وجودها حولهم .

فهذا الوادى المنعزل المقفول قد حافظ على بدائيته رغم التطور الذى يعاصره حوله فى الحضارات التى لحقت أخيراً بحضارته .

فلكى نتصور مدى الفارق لتمثيل « خروج ست » الذى يرمز إلى غزو الفرس لمصر فى المعابد المصرية نجد فى اليونان ، وفى نفس الوقت تقريباً ، تمثل مسرحية « الفرس » التراجديا التى كتبها أيسخيلوس Aeschylus سنه ٤٧٢ ق. م والتى كان مسرح حوادثها فى سوزا عاصمة الفرس بعد هزيمة أجزرسيس فى موقعة سلاميس فى اليونان — تمثل فى أثينا على المسرح اليونانى فى وقت يعتبر

معاصراً لدراما « خروج ست » التى نقشت على جدران المعابد. ولكن فى اليونان فى ذلك الوقت لم يكن يخيم على المسرح تلك الرمزية الدينية المسيطرة فى مصر.

وعلى ذلك فالتياترو الحقيقى عند المصريين فى العهد الفرعونى لم يكن موجوداً وكل ما كان لديهم نواة نشأة التياترو فى المجال الدينى داخل المعبد، والواقع أن « التياترو والحمام العام » مظهران من مظاهر الديمقراطية اليونانية لم يعرفها الشعب فى مصر كما لم يعرف النقود إلا فى العصر اليونانى أما قبل ذلك العصر فقد كان للخاصة من المصريين القدماء حمامات فى قصورهم، ولكن فى العصر اليونانى ظهرت الحمامات العامة والتياترو فى السوق العامة أو « الأجورا » بعيدة عن المعبد وجنبا إلى جنب فى المدن الكبيرة التى كانت عواصم الأقاليم، والتى كانت مراكز تجمع لليونان والرومان. فكشفت الحفائر فى الإسكندرية بكوم الدكة عن الحمام العام بجانب التياترو (أو الأوديون)، ثم فى أكسرهنكس مدينة البهنسا الآن، ثم فى مدينة الفيوم (بكيمان فارس) حيث الحمامات العامة وبجانبها بقايا التياترو وغيرها وتلك دلالة على ارتباط المسرح والحمام كمنشآت عامة بحياة الناس كضرورة حيوية ولكننا لم نقابلها مطلقاً فى المحيط المصرى فى العصر الفرعونى، فقد كان الشعب بعيداً عن كل شىء ملتزماً بالأرض ليزيد فى شبع الآلهة وأنصاف الآلهة من السادة الحكام والكهنة على حساب جوعه وحرمانه وكده وتعبه بل وحياته وليصنع الحضارة المصرية العظيمة الخالدة وهم متربعون على عروش صنعها لهم من ذهب أفرغه من المناجم فى خزائنهم.

فكان كل شيء قاصراً على الخاصة دون الشعب .

إن الجمود وعدم التطور الذى فرضه النظام الاستبدادى الدينى فى مصر حتى آخر العهد الفرعونى ، يقابله فى اليونان الديمقراطية الأثينية التى كان التياترو فيها من أبرز مظاهرها وكان الشعب فيها هو العنصر الأول قد خطا بالتياترو من نشأته الأولى فى مرحلته الطقسية ودفع به فى طريق التطور فانطلق بسرعة وخرج من المعبد وظهر للناس وتناول المؤلفون من الشعب الأناشيد والقصص بالتغيير تحت رقابة الكهنة والرسميين ثم أصبح بالتدريج صورة من حياة الشعب العامة بكل مافيها من مآسى وانتصارات وأفراح وفكاهة يعلمهم ويناقش مذاهبهم السياسية ومشكلاتهم الاجتماعية ويسخر من أعدائهم ويدافع عن الديمقراطية وينتقد الزعماء والمسيطرين على الحكم ولم يصبح للكهنة عليه سيطرة ولا إشراف منهم على التأليف المسرحى بل كان مجال ذلك للمؤلفين شعراء وكتاب وفنيين من الشعب نفسه فأفلت التياترو من قبضة الجمود الدينى والطقوس الجافة المتكررة التى كان فيها عند نشأته ، وكان يتعهد المسرح الأغنياء من الشعب بالصرف عليه وتمويل المؤلفين وإعداد المنشدين (الكورس) وإعداد ملابس الممثلين . . . ألخ عن طريق الليتورجيا أى تكليف الأغنياء بالقيام بالمهام العامة من تياترو وحمامات عامة وسفن حربية ألخ لصالح الشعب حتى آل إلينا فى شكل مسرحنا الحالى .

والواقع أن الأمم الناهضة تولى اهتمامها فى الدرجة الأولى للنهوض بالمسرح بجميع ألوانه فهو المدرسة التى يتعلم فيها الشعب

والمرآة التى تنعكس عليها شخصيته ، بل وكان أجر دخول التياترو قليلا وفى متناول الجميع وهو أجر موحد لكل المنشآت العامة التى تختص بخدمة الشعب مثل الحمام العام وغيره من المؤسسات التى أنشئت للخدمة العامة

وأما الفقراء فكان دخولهم فيه بدون أجر كاسنرى، بل وتفرق على المشتركين فى المسرح جوائز مادية للتشجيع لأحسن مؤلف ولأحسن فرق الانشاد وجوائزمعنوية للمنتج الذى يتولى الصرف على التياترو .

مما سبق فالأمر بالنسبة للتيـاترو المصرى القديم كما قدمنا لا وجود له مطلقا فـكل ما وجد عندهم نصوص دينية وطقوس ومراسيم للخدمة الكهنوتية أو الليتورجيا (Leitourgia) وليست أداء مسرحياً ، فليس الكاهن ممثلا والاحتفالات الدينية للتتويج ليست تمثيلية بل طقوس وتقاليد ومراسم وليس الملك فيها ممثلا بل هو الإله نفسه وكما تقول أيضاً السيدة Murray موارای إنه يجب ملاحظة أنه رغم أن الملك يلبس التاج المزدوج ويمسك ببعض الرموز الإلهية الأخرى إلا أنه لم يضع قناعا مطلقاوالسبب فى ذلك أن الملك هو الإله نفسه . كذلك الإشراف على تنظيم هذه الاحتفالات ليس إخراجا بل هو تنظيم موكبى طقسى « واتيكيت وبروتوكول » وإقامة مثل هذه الاحتفالات ليس إلا كتتويج أى ملك، أفراح واحتفال مبنى على طقوس دينية وتقاليد محضة وإذا توج الملك بيد القسيس الأكبر أو الكاهن الأعظم فليس ذلك تمثيلا بل إجراء دينيا وطقسيا لا يمت للمسرح بسبب .

كذلك ليست الدراما الدينية فى نصوصها مهما كان شكل هذه النصوص وترتيب الكلام فى أعمدة ـ أو غير ذلك من أمور شكلية مسرحية بل هى محض عمل كهنوتى (ليتورجى) خاص بمناسبات معينة ومهما احتوت وتضمنت من حوار (ديالوج) ، أو رقص فهذه محاكاة وليس عملا مسرحياً فالمنظر الرمزى أو الكلام الرمزى كل ذلك تقليد غير واقعى ولا يعقل أن تكون المواكب الدينية التى تنتقل بين الأماكن المقدسة تمثيلا بل هى مظاهر دينية احتفالية كالمحمل الذى كانوا يحتفلون به فى كل حج إلى عهد قريب عندنا وليس الترتيب له وتنظيمه دينيا بما فيه من موكب الطوائف الدينية والعسكرية اخراجا ولا يوحى بأى فكرة درامية فلا هذه الاحتفالات ولا الرقص الدينى والغناء الذى يشبه (الديثيرامب Dithyrambos أى الانشاد الدينى اليونانى) ولا كتابة أسماء الشخصيات على ظهور المنشدات الحسان عمل درامى ، بل مواكب دينية واحتفالات جنائزية لا تقوم على أساس غير أساس المناسك الدينية وهى كالعمل الكنائسى فى قداس الجمعة المقدسة وقراءة الإنجيل بواسطة أشخاص متعددة كل له فقرات خاصة يقولها أو يقرأها ليس عملا دراميا إطلاقا بل قصة دينية ذات شكل كنائسى ولم تكتب أو تعرض بهذا الشكل لغرض درامى . فكل هذه الموضوعات الدينية كانت عند كل الشعوب القديمة واستخلصت منها دراما المسرح ولكن بعد أن أعدت إعداداً آخر وتغيرت تغيراً كليا بيد غير يد الكهنة لتكون عرضا مسرحيا يقبله الناس وهذا لم يحدث فى مصر مطلقا حتى انه لم يوجد من غير

الكهنة شخص يتناولها ليحولها إلى وضع مسرحي كما حدث في اليونان إلا الكاتب العبقري توفيق الحكيم الذي كتب مسرحية أزيس بعد خمسين قرنا أو أكثر كما سنذكر فظلت كما هي روحا وشكلا دينية خالصة أسيرة المعبد، فتاريخ التياترو اليوناني في العصر الكلاسيكي كان تاريخ تطور الفكرة الدينية إلى حدث قومي أدبي فني بعيداً عن المعبد .

إن التياترو أو المسرح روح وجوده أولا وقبل كل شيء هو الممثل فأين الممثل في مصر القديمة ؟ والنص مهما كان شكله الدرامي لا يكون مسرحية إلا بالممثل على المسرح في التياترو حيث يجسده تمثيلا حياً ، والممثل ليس كاهناً فعمله بعيد عن عمل الكاهن في المعبد فوجوده على المسرح أمام الناس لا مختفياً عنهم ، ومن قدسية ما يمثله اكتسب القداسة في حدود عمله على المسرح بعيداً عن المعبد .

ثم ان الدراما من تراجيديا وكوميديا شعبية mimus وساتير saiyr كذلك الدايكيلون deikélon أي العرض المسرحي ثم الديداسكاليا didaskalia أي إرشاد الممثلين — الاخراج — ثم الممثل hypokrites والتياترو بما فيه من مسرح (سكيني skene أي scaena باللاتينية و scene بالانجليزية والفرنسية وثياترون أي اوديتوريوم أي صالة المشاهدة وكل ما يخص التياترو من تفاصيل كل ذلك يوناني ولم نجد أي لفظ مصري يدل حتى ولو على واحد من هذه المسميات وزيادة على ذلك فكل ما كتبه الباحثون عن التياترو في مصر القديمة خيال مبني على شكل بعيد عن أي مدلول

مصرى بينما فى اليونان كل ما يمت إلى التياترو حقيقة واقعة ملموسة بقيت عبر العصر الرومانى عندنا حتى الآن ، حتى كلمة الاركسترا التى بطل استعمالها بعد أن كانت مجال الراقصين والمنشدين أى الكورس والموسيقى أمام المسرح فى التياترو اليونانى القديم فقط ظلت باقية عندنا نطلقها كمكان على أقرب المقاعد إلى المسرح ؛ ثم أطلقنا اسمها أيضا على الفرقة الموسيقية إذ أن الاركسترا فى العصر اليونانى فقط كانت مجال الكورس والموسيقى معا كما سنرى فيما بعد. وكذلك أيضا كلمة الكورس تطلق على جماعة تساعد فى الغناء والرقص أيضا .

وأخيراً وفى عصرنا هذا بعد خمسة آلاف سنة على الأقل يأتى توفيق الحكيم بمسرحيته أزيس ، مثل واضح نرى فيه الفرق بين ما كتبه الأقدمون فى مصر الفرعونية من قصص دينى وما استخلصه منها كاتبنا العبقرى، بعد أن قرأ القصة واستوعب كل الآراء حولها ، من دراما حقيقية بعد أن بسطها ونفى عنها غموض الأسرار ورمزية الطقوس فأتت تراجيديا دينية على غرار ماذهب إليه شعراء اليونان الأول الذين طوروا التراجيديا الأولى وأخرجوها من المعبد إلى التياترو أمام الشعب يجسدها الممثلون من غير رجال الدين صورة ناطقة سهلة الفهم مبرزين بوضوح مغزاها والعظة النافعة المرشدة إلى الهدى وانتصار الفضيلة والخير على الباطل .

وتوفيق الحكيم فى مسرحيته ينحو نحو العلماء فى تصورهم أن الآلهة فى مصر وأبطال القصص الدينى إنما كانوا بشراً حكاما

مصلحين ارتفعوا إلى مرتبة الآلهة لما حبوا به عصورهم من حب الخير والفضيلة ونفع الناس ، وعلى هذا الأساس مثل أزيس بغير ثوب السحرة فهي امرأة فاضلة تسعى في عون زوجها المحب للبشر ، وكذلك صور أوزريس زوجها في صورة المعلم الأول للزراعة والمنتج الأول لغذاء الناس الرئيسى ، وهو دوره الحقيقى فى الأسطورة كإله النيل . ولم يبعد كاتبنا عن الطقوس عند ما شبه ازوريس بالعمود الذى يسند البيت فإذا نزع انهار البيت وإن ظل قائما ظل البناء ثابتا ، انه توفيق آخر للكاتب إذ أن أوزريس كما فى الطقوس هو العمود « چد » أى الثبات — اقامته من مراسم البعث ، ثم هو يفسر دلالة السحر بسحر الفن والفنانين فى كتاباتهم فكل حامل قلم ساحر وكذلك الموسيقى ساحر والعزف على الناى سحر وإن كان التخريج هنا بديعا إلا انه حديث ، ومن هنا أراد أن يظهر عـدم جدوى التعاويذ والسحر وما المعجزة إلا من وحى القلب والإيمان فهما وحدهما يأتيان بالمعجزات وكل ذلك له صلة بالكاتب وقلمه الذى يلدغ بسنه كالعقرب . فإذا كان تنصيب الملك على العرش فى مصر أمراً دينيا أكثر منه سياسيا فالملك كأوزريس أى إله النيل الذى يسعى لإخصاب الأرض وتوفير الرزق للشعب وفى هذا نجح الكاتب فى إسناده لأوزريس الاهتمام والبحث باختراع آلات الرى من شواديف وغيرها للمساعدة على فلاحة الأرض وتوفير المياه ، على عكس تيفون (ست) إله الشر الذى لاحد لأنانيته وأطماعه وحيله السياسية مع المخربين من أتباعه ذوى

الأطماع الذاتية فى الاثراء على حساب قوت الشعب ومنع كل من يريد خير الناس والعمل لهم ، فصور بذلك عراك الطبيعة الازلى فى مصر بين النيل بخصبه ومائه وبين رمال الصحراء بجدبها وجفافها .

ثم يصف الكاتب فى تحليله العلمى لرموز قصة ولادة حورس الدينية من أبيه بعد موته ففسر لنا ذلك الغموض بعد ان جعل أوزريس على غرار قصص الأنبياء القديمة موسى ويوسف يغلق عليه فى صندوق ويرمى فى النيل ثم يلتقطه بحارة يبيعونه لملك ببلوس وتسعى إليه زوجته ازيس وتعرف الملك به فقد فاض عليهم أوزريس من خيره وخصبه ما جعلهم يشعرون بفداحة رحيله ، ولكن الملك يطلقه ويعود هو وأزيس إلى مصر ويولد حورس وهما فى عزلة بعيدان عن الناس وكما تقول الأسطورة ولد حورس فى عش بين أدغال الغاب على ضفاف النيل ، ثم بعد ذلك سهرامه عليه وعنايتها به أثناء مرضه من لدغ العقرب وعلاجه بوصفة طبية من أبيه أوزريس الذى استمر بعيداً عن أعين تيفون (ست) يعلم الناس إصلاح أرض تلك البقعة التى استقر بها وزراعتها فكان يسمى فى ببلوس « بالصديق المصرى » وبعد رجوعه سماه الناس « الرجل الأخضر » فهو أينما حل بعث الحياة ثم علم أخوه تيفون (ست) بوجوده فسعى إلى قتله هذه المرة وجزء جسده ، وقد اتخذ تيفون (ست) من اهتمام أوزريس باختراعاته ستارا يتوسل بها فى إشاعة أمر غرقه حيث كان مشغولا باختراع ساقية وكان على حافة النيل وأظلم الليل فزلت قدمه وهذا أمر طبيعى فيغرق

أوزريس ويجرفه التيار وطبيعى أيضاً أن يختفى جسده نهائياً فجعل من هدوء الليل جواً مناسباً لتنفيذ مؤامرة حبكها فى هدوء ثم يبرز كاتبنا الفرق بين المعلم الخير الذى ينام ملء جفونه والحاكم الشرير كالذئب ينام بعين واحدة والأخرى ساهرة يحيك المؤامرات ويقتل ويعبث بكل المقدسات وهنا نجد الواقعية السياسية المتمشية مع الحياة يمكن تجسيدها دراما حية على المسرح بعكس الرمزية التى تغطى القصة بستار من الغموض الذى لا يعرف أسراره إلا الكهنة فى المعابد .

جعل توفيق الحكيم القصة غير بعيدة عن سير الأنبياء . والأبطال فى أسلوب سهل الفهم نفاذ فهى تصوير حى لكل القصص الدينى المصرى فكان أوزريس فى ترحاله ورجوعه محبوباً يبعث الحياة أينما حل مما يشير إلى انتشار المعبودات المصرية فى خارج مصر من البلاد الأجنبية فى كل العهود من عصر الفراعنة والعصور اليونانية الرومانية عندما أصبح أوزريس بصورة الإله سرابيس ظل تيفون (ست) يتبع ايزيس ويمنعها من فضح أمره وكشف مؤامرته فى قتل أخيه وكان خوفه من الطفل حورس دافعاً له فى المضى فى شروره خوفاً من انتقامه منه لأبيه ولكن حب الناس للحياة والخصب كان أقوى من طغيان الجدب والعدم وإن كان متسلطا بسلطان القوة فدأبت ازيس تجمع الأنصار تمهد لانتقام حورس ابنها لأبيه واسترداد عرشه المغتصب وتوسلت بكل أساليب العدو تيفون (ست) السياسية فجمعت الأنصار وعملت على إقناع الناس بعدالة قضية حورس وكشفت غدر تيفون(ست)

وطغيانه حتى انحاز إليها أنصاره بعد أن انكشفت لهم أنانيته ، فلمقاومة الشر لا بد من العمل الجدى القوى لنصرة الحق والخير وسلحت ابنها بالعلم والخير والمبادىء القويمة وأيضاً بوسائل الحرب والقوة وأعدته للانتقام، فلم يكن السحر وسيلتها إنما كانت أساليب الحياة العملية لمحاربة الشر فلم تغل يدى ابنها أمام عدو غادر .

هنا يظهر فى الخرافة القديمة تأصل عادة الأخذ بالثأر فى مصر القديمة منذ الأزل فيها جم حورس تيفون (ست) وينازله ثم يعمد تيفون (ست) إلى الحيلة عملا بنصيحة شيخ البلد الذى أراد أن يوقع به بعد أن أحس بغدره وانضم هو أيضاً إلى حورس، حاول ست أن يحكم الناس وشوه موقف حورس بإنكار نسبته إلى أبيه فتصدت له أزيس ومعها توت يظهران الحق ويدفعان باطله ويفضحان أعمال تيفون (ست) أمام الناس من محاولته إغراق أوزريس أولا ثم قتله ثانيا بعد رجوعه من بيلوس فيهرب تيفون (ست) بعد خذلانه أمام الشعب وتفرق أنصاره من حوله ويعتلى حورس عرش أبيه ، فكان تحكيم الشعب إشارة من الكاتب إلى اللجوء إلى عدالة البانثيون المصرى جميعه ممثلا فى الشعب ، فكرة ذكية أخرجنا بها الكاتب من المعبد حصن الارستقراطية الدينية وقلعة دين البورجوازية ، إلى دنيا المساواة وتحكيم الشعب وهى نقطة التحول نحو الديمقراطية الحقة أساس وجود التياترو عند اليونان .

نجح الكاتب العظيم كما نجح الشعراء الاثينيون فى خلق الدراما التراجيدية من قصة ازيس الخرافية وما قصد من هذه القصة

من خير ينتصر على الشر أى انتصار النيل والخصب على رمال الصحراء والجدب حسب طبيعةوادى النيل والكفاح من أجل ذلك فى صورة أوزريس وازيس وست ، وقد ظل هذا الكفاح قائماً حتى بلغ قمته فى إقامة السد العالى . ثم تصوير ما جرت عليه تقاليد الفلاحين من الانتقام للآباء والثأر لهم ممن قتلوهم ثم أظهر ما حوته الخرافة من مبادىء الفضيلة وشرور الخبثاء ومن حولهم من ضعيفى النفوس من الأذناب اتخذوهم أنصاراً لهم فى السيطرة على الناس وإخافتهم بوسائل القسوة والإرهاب من أمثال شيخ البلد وغيره من أعوان ، ومحاولة أزيس فى هديهم وضمهم إلى صفوف المؤمنين بالحق والعدل ، فكانت تراجيديا انسانية تظهر بعد خمسة آلاف سنة أو تزيد من القصة الدينية التى لم تتطور عند قدماء المصريين مطلقا بل ظلت منزوية فى المعابد بين غموض الطقوس وظلام الأسرار والتواء القصص الدينى من تعقيدات افكار وصياغة الكهنة المصريين المتوارثة من جيل إلى جيل كما نقلها الينا المؤرخ اليونانى بلوتارخوس .

وفى هذا الإطار الخارجى الواسع فى كفاح وانتصار الخصب على الجدب يظهر الكاتب ناحية وفاء المرأة المصرية « ازيس » لزوجها « أوزريس » فى كفاحه فى فلاحة الأرض . كفاح نراه فى ريفنا حتى الآن فالفلاحة المصرية ظلت وفية لزوجها تعاونه فى عمله وكفاحه الدءوب لانبات الأرض .

التياترو اليونانى وأصل نشأة التياترو العالمى

كما ذكرنا عند الكلام فى الفصل الأول عما يقال عن التياترو المصرى فإن الطقوس والمراسم الدينية هى النواة التى تشكل بها هيكل خلق منه فى اليونان جنين التياترو وظل يتطور حتى بلغ قمة وجوده . ولنشأته الدينية هذه فقد وضع العلماء التياترو فى دائرة الأماكن المقدسة . ولا جدال فى أن الإله ديونيسوس إله الطبيعة بكل نواحى مظاهرها من نبات وجفاف وحياة وموت وبعث كان إله التياترو فقد نشأ فى رحابه ومن طقوس عبادته من أناشيد تسبح بحمده وتترنم بنعمائه وسرد افعاله تسمى ديثيرامبوس Dithyrambos ثم الرقص والأقنعة التى تمثل كل الكائنات، من كل هذه برز التياترو الدينى فى أول الأمر تراجيديات وكوميديات وتمثيليات اسطورية فولكلورية أى Satyros وعلى العموم فإن الآلهة اليونانية والأبطال كان ينظر اليهم كحماة للشعب وكان الشعب يسترضيهم بالأضاحى وكان ذلك يحدث خاصة عند المزارعين فى الظروف الهامة مثل أوقات بدء الزراعة ثم ضم المحصول فى موسمى الأعناب والنبيذ والزيتون والزيت وهذه الأوقات تتوقف عليها حياتهم فالمحصول الوفير أو الجفاف والقحط بالنسبة لهم مسائل حياة أو موت فكانت الأعياد تقام فى اثينا تمثل فى احتفالات ومهرجانات تكريما للإله ديونيسوس وكان من ابرز هذه الاحتفالات ، احتفالات الدراما التى نشأت من تلك العبادات .

فمن تقويم اثينا الرسمى الدينى والمدنى الذى يبدأ بشهر يوليو

عرفنا أن لديونيسوس عيدين في يناير ومارس ففي يناير أي شهر Gamelion باليونانية أي شهر الزواج من كلمة (جاموس) يقام فيه عيد للاحتفال بتزاوج الآلهة أي ذكرى زواج الإله زيوس بالإلهة هيرا، كان يقام في هذا الشهر أيضا عيد آخر للإله ديونيسوس. والعيد الثاني هو عيد الديونيسيا الكبير ويقع في شهر مارس أو باليونانية إلافيبوليون Elaphebolion ويبدأ في اليوم التاسع من هذا الشهر ويستمر خمسة أيام حتى يوم ١٣ مارس وهو يشبه موالد الأولياء عندنا مع الفارق الكبير طبعا، وبخلاف الاحتفالات تقام في هذا العيد مباريات للشعر والتمثيل الدرامي ففي يوم ٩ مارس تقوم مسابقة في الانشاد الشعري أو الديثيرامبوس الذي اشرنا اليه. ثم الفترة بين ١٠-١٣ خصصت للمباراة في الكوميديا والتراجيديا وفي كل يوم بعد كل ثلاث تراجيديات أو ثلاثية أو تريلوجيا Trilogia تمثل رواية أسطورية (ساتير) وسنعود إلى ذلك فيما بعد.

وقد كان التياترو في اثينا يقوم على منحدر الجانب الجنوبي للاكروبوليس في رحاب معبد الإله ديونيسوس ففي اليونان عامة كان التياترو والجمنازيوم هما أبرز مكانين في أي مدينة يونانية ذات أهمية.

التياترو إذن كان ديني النشأة وظل الدين مجالا له ويعتمد عليه في تعليم الشعب وشرح الطقوس والمراسم وتلقين الشعب مغزاها وعظاتها في تكريم الإله ديونيسوس، وكان الشعب يشترك فيها كجماعة محفل ديني وتعبدي، ومن هنا كان طبيعيا قيامه في جوار معبد الإله ديونيسوس وظل في هذا المكان إبان العهد الهيلاني،

وحتى إذا ما أقيمت أعياد التكريم لإله آخر مثل اسكلبيوس Asklepios إله الشفاء فى تياترو ابيدورس Epidauros فقد كان التياترو مثل المباريات الرياضية يكرس لتكريم هذا الإله ولكن لم ينس أبداً فى نفس الوقت الإله ديونيسوس ، وذلك دليل على شدة أرتباط التياترو به وظل هذا الحال حتى أواخر العهود القديمة.

فالتياترو الاثينى كما ذكر كان فى جوار معبد ديونيسوس إله الطبيعة وإخصاب القوى الحيوية وأول من أنبت الكروم وما يتصل بها من جنون التجلى - وكل من كان يؤمن به ينسى نفسه ويخرج من ذاته ـــ وهذا ما تعنيه بدقة كاملة كلمة التجلى ekstasis باليونانية (ecstasis بالإنجليزية) الذى كان أساسا لعبادة ديونيسوس وقد كان سببا فى اختلاف طقوس العبادة الديونيسية عن غيرها ، فى مصر مثلا فى عبادة ازيس ، وفى الشرق فى عبادة مثرا Mithra فالتطهر من المادة الأرضية عند ديونيسوس لم يكن تطهراً سطحيا بل تطهراً روحيا فى دخيلة الإنسان وذلك بالتجلى الروحى الذى يزداد صفاء وعمقا فى الإنسان بتلك الهبة الإلهية التى وهبها ديونيسوس لليونانيين تلك هى « الخمر الإلهى » فديونيسوس هو أول من أوحى بزراعة الأعناب فى اليونان[1]

---

(١) إن قصة ديونيسوس الخرافية تنسبه إلى انه أبن لزيوس من سيميلى Semele أمه التى أحبها زيوس فغارت هيرا زوجته وتحايلت على سيميلى وأغرتها أن تطلب من زيوس حبيبها أن يظهر لها بأعظم بهائه فظهر لها بين الصواعق والأضواء فاحترقت سيميلى Semele =

فبالخمر لا يحس الإنسان تغيراً سطحيا فقط بل تغيره يتعمق داخل وجدانه .

فقد ساعد عصير الأعناب اليونانيين على التجلي وإحساسهم بالاندماج بروح ديونيسوس عن طريق صلتهم الروحانية المنبثقة من أعماق روحهم الصافية بالأله ، وهذه الوحدة الروحية التى يتجلى بها الإله عليهم مباشرة لم يحتاجوا فى الوصول إليها إلى كاهن

= وعند موتها نزل ديونيسوس من أحشائها فى ٦ أشهر ، فأخذه زيوس وخبأه فى فخذه حتى تم تسعة أشهر ، ولذا فقد سمى بيريجين Pyrigene أى مولود النار ثم بروميوس Bromios الصاعقة وبعد مخاطرات كثيرة سببها مطاردة هيرا Hera زوجة أبيه له، أمر زيوس بإرساله إلى جنيات نيسا Nysa على جبل بارناس جنوب شرق اقليم دوريس فى اليونان ، وعندما كبر اخترع زراعة الأعناب وصناعتها فسمى باكخيون Baccheion ومنه Bacchus اسم إله الخمر اللاتينى نسبة إلى Bacchai النساء اللائى يتبعنه ضمن جيش أتباعه (ثياسوس Thiasos) ومعهن السيلين والساتير ويمسك الميناد أى (Bacchantes) وهو اسم يطلق عليهن أيضاً ، فى أيديهن بالصولجانات وعلى رؤوسهن أكاليل العنب والغار ، وقد تبعه الجميع فى غزواته من مصر إلى سوريا حتى وصل الهند وبانتصاره فى الهند أطلق عليه اسم المنتصر thriambos وقد أكتشف (نبات اللبلاب) الذى يظل مزدهرا فى كل فصول العام فاتخذ رمزاً للخلود وامتدت عبادة ديونيسوس إلى كل البلاد التى تنبت فيها الأعناب .

يتعلمون منه طقوس العبادة . إنه شعورهم بوحدتهم القومية فديونيسوس خالقهم ومميتهم وباعثهم جميعاً وخالق كل ما هو مشترك بينهم من أعناب وزيتون وماعز وغيرها فى كل أنحاء اليونان بوحدة مناخها وتضاريسها وطبيعتها قراها وجبالها وجزرها بل وماعزها الذى لا يشبهه انتشارا وألفة إلا البشر فى اليونان منذ الخليقة الأولى فتجليهم فى هذه الوحدة الروحية إنما هو مجال يتنفسون فيه نسيم الوحدة القومية بعيداً عن تشتتهم السياسى فى دائرة سيطرة حكومات دول مدنهم المختلفة المذاهب السياسية والمتنافسة والمتقاتلة والمتعصبة لإقليميتها دائماً ، ولذا فقد سار الإسكندر الأكبر على درب ديونيسوس فى رحلاته المنتصرة ، وعلى نفس طريقه غزا العالم القديم حتى الهند مارا بمصر وآسيا ثم الهند بقصد توحيد العالم القديم فى وحدة واحدة تحت حكمه ، ومن أجل ذلك أندمج الإسكندر الأكبر فى ديونيسوس اندماجا تاماً ، ومن هنا أيضاً اتبع البطالمة فى مصر سياسة عائلية كملوك يونانيين على أساس هذا الاندماج ، فألفوا بين الإله اوزريس المصرى وديونيسوس فى وحدة دينية يلتف الناس من مصريين ويونانيين فى وحدة سياسية حولها ، واستكمالا لهذه السياسية نشأت عبادة سرابيس حتى أنهم جعلوا من الاحتفال بانتصار الإسكندر فى الهند عيداً دينياً مصرياً ، وقد ظهرت صورة الإسكندر فى ذلك الوقت ، بعد موته على نقودهم كديونيسوس . ومن ذلك أيضاً نجد ذكرا لأعمال ديونيسوس ورد على لسان هاربوكراتس (حورس) ابن سرابيس (أوزريس) وازيس من ٣٠٠ — ٢٥٠ ق . م يقول « لقد وضعت الأناشيد

وبدعت رقص النساء والرجال وساعدنى فى ذلك آلهات الفنون ثم اخترعت مزج الخمر بالماء وكذلك الناى والمزمار ، وقد اشتركت دائماً مع اتباعى thiasoi من رجال ونساء أى Bacchoi الباكخوى و Bacchai الباكخاى » ومن روح هذا النص يبدو أن أحد يونانى مصر هو الذى كتبه وهذا مثـــل واضح على نجاح فكرة الوحـدة بين الشعوب فى رمزها ديونيسوس — الإسكندر أو الإسكندر — ديونيسوس .

إنهم كالمسلمين وقت الحج وكالهنود فى اجتماعاتهم المستمرة فى مراكز الحج المنتشرة فى طول وعرض بلادهم وكالشعوب العربية ملتفة حول زعيمنا الخالد الذى يمثل وحدتهم القومية وآلامهم وآمالهم . ويرى الشاعر اليونانى المصرى نونوس Nonnos (١)

---

(١) عاش نونوس Nonnos فى العصر القبطى القرن الخامس م. من مدينة بانوبوليس Panopolis وكان من أكبر المحبين والمعجبين بديونيسوس وقد بقى على وثنيته طويلا قبل أن يعتنق المسيحية، وقد وجد فى عناصر الوثنية الكثيرة جداً فى مصر وفى بانوبوليس بلدته خاصة، فى دائرة الفن والأدب ، والتى يشير بقاؤها فى هذا النطاق فقط ، إلى آثار الردة من المسيحية إلى الوثنية ، بعد أن قويت المسيحية وتوقفت ردة الافراد العلنية بعد أن كانت شائعة قبل ذلك ، وجد فى عناصر الوثنية وتقاليدها هذه ما يثير إعجابه وحبه لديونيسوس فكتب ملحمته ديونيسياكا Dionysiaka التى موضوعها الرئيسى غزو ديونيسوس للهند وانتصاره عليهم بعد أن أسكر الهنود بخمره فانهزموا أمامه .

ان انتصار ديونيسوس مبنى على أمن وحاجة الشعوب لحياة آمنة خصبة حرة ، وكان هذا الامل يسيطر عليهم دائماً فى وقت سيادة حكم الفرد الاستبدادى على المدينة اليونانية الديمقراطية ، فهو حافزهم لمقاومته واقتلاع سيطرته التى تحول دون تحقيق هذه الحياة لهم ،والإصرار على أمل أن يجعلوا من هذا الفرد المستبد إلها صالحاً خيراً فى عالم سلام ورخاء ، فعبادة ديونيسوس التى ظاهرها البهجة والحرية والاخصاب هى القوة الخفية العميقة التى تدفع الحياة وتخلق فيها تغيرات لا نهائية وتفتح أمامها إمكانيات لاحدلها، فالطبيعة حية تشارك الإنسان والحيوان أفراحه ومخاوفه بحركتها الدائمة وبعراكها الممثل فى تنافر عناصرها الأربعة الذى بلغ مداه فى معارك ديونيسوس النهائية ، وخلف كل هذا تكمن صورة حياة الوفرة والرخاء والأمن والحرية الديونيسية وهى النهاية التى يرنو اليها العالم ، أنها شىء يجب أن يحققه الفرد بقوته الوجودية المستقلة انها شرط السعادة والتوافق المستمر فى الطبيعة الذى يتضمن ايضاً انسجام الفرد مع جماعته الممثلة فى اتباع ديونيسوس (thiasoi) ، ثم يقول ان الطبيعة ترقص والفصول الأربعة ترقص وزيوس أبوالآلهة يرقص فى حجرة حبيبته سيميلى Semele أم ابنه ديونيسوس معلم الرقص والراقص الخالد ، فالحياة أبدية وعند قيام مراسم ديونيسوس صانع الرقص لا يوجد رجل فى المدينة لايرقص ، وينثر الأهالى أكاليل الورود على أرضها مع زهور الربيع رمز التجـــدد والبعث فليس هناك رقص بدون ديونيسوس وبدونه لا تكون للفصول الأربعة متعة .

إن شعورهم بالوحدة هذا جعل حياتهم الروحية والعقلية والثقافية، آلهة وعبادة وشعراء ودراما، تراثا وزخراً لهم جميعاً انه التجلى فى أجواء ديونيسوس القدسية والالتجاء إلى رحاب بيته ومعبده وتجلى الإله عليهم دون وسيط الاصفاء الروح وقوة الإيمان ،ولهذا فقد كان لديدنيسوس عيدان واحد فى الشتاء كما ذكرنا (عيد اللينايا Lenaea) ويكاد يكون عيداً محلياً لاقتصاره على شعب أثينا ومن معهم فى أتيكا من اليونانيين ، أما العيد الثانى فعيد الديونيسيا الكبرى فى مارس فى الربيع فيأتى إليه كل اليونانيين ، وقد مضى الشتاء وأصبح السفر للحج سهلا ، يأتون من كل بقعة فى اليونان يحتفلون جميعاً بعيد إلههم العام . فرمز اندماج الإنسان فى الإله فى هذا العالم الديمقراطى يتمثل فى تلك الصورة الفريدة على إناء بالرسوم السوداء من القرن الخامس ق . م . بمتحف برلين صورة جدى بوجه إنسان أو قناع ساتير (شكل ١) ليس له اسم ولا كيان سياسى فلا هو ملك ولا حاكم ولا كاهن ، إنما هو رجل يرمز للإنسان فى زمرة الخلق من اتباع ديونيسوس، لا كالأسد بوجه الملك رمز مصر يستمد من رمز الشمس القوة والقدسية يعبدونه فهو الإله بيده الأمر والحكم . وقد ثبت ذلك أيضا من اللوحات الذهبية التى وجدت فى جنوب إيطاليا وقد كتب عليها «لقد أصبحت جديا صغيراً — كنت رجلا فأصبحت إلها» ثم لوحة أخرى تقول «أيها الرجل السعيد المبارك ستصير إلها بدلا من آدمى فانى» وتتمثل هذه الوحدة أيضاً فى الساتير بجلود الماعز وخصالها الموجودة معهم فى قراهم وجبالهم وجزرهم والذين



(شكل ١)

الجدى (Tragos) برأس آدمى ومعه السيلين أو الساتير بذيل الحصان (قطيع ديونيسوس المقدس أى ثيازوس Thiasos) — القرن الخامس ق . م (متحف برلين)

يتمثلون فيه الإله الذى خلقهم وكل ما يعيشون به من زرع زيتون وأعناب وحيوان أصبحت رمزا وطنيا خاصا بهم ممثلة على آثارهم . فالماعز رمز جبالهم وجدبها ورمز لغاباتهم وأرواحها فهو روح هذه الأرض الصخرية الخضراء الجدباء أنه يقاسمهم القليل من الرزق ويعطيهم الكثير غذاء من لحمه وملبسا من جلده وصوفه ومن لبنه شرابا ويستخرجون منه الجبن والدسم الذى يتغذون به فى الجبال، أنه يمدهم بكل ما يحتاجون، فمنه ايضا الأضحيات والقربان للإله فهو رمز الوفرة الإلهية بالنسبة لهم كالبقرة والعجل فى مصر . انه مثل العنب يأكلونه ويأخذون منه النبيذ المقدس ومثل الزيتون يأكلونه ويأخذون منه الزيت المقدس ، فهو واحد من ثالوث مصدر رزقهم العنب ومنه النبيذ والزيتون ومنه الزيت كلها تعيش على أرضهم الجدباء وهو يعيش على القليل من قشور الشجر وأغصانها الجافة اليابسة ويتزايد رمزا للخصوبة الجنسية ويعطيهم الكثير .

فبالشعور بالاندماج بروح الإله والتجلى فى اجواء حب ديونيسوس القدسية يقوم الأفراد من طائفة ديونيسوس (Thiasos) بالاقنعة والخمر بتمثيل كل مخلوق بما فيهم من حيوان وأرواح فى بيئتهم التى يعيشون فيها وينشد الجميع رجال ونساء (ساتيروميناد) الأغنية المقدسة التى سميت برمز وحدتهم بروح الإله، اغنية الجدى الحيوان المقدس حيث يوجد فى كل مدن اليونان وارياقها وغاباتها وجبالها وجزرها أى «التراجيديا» أى أغنية الجدى(تراجو Trago جدى واودى Oide أغنية) انها أسمى اشكال عبادة ديونيسوس روحانية، فقد نطق بها التجلى ونطقت به وحملت اسم قطيع الإله

المقدس أى طائفة المؤمنين فى اعياد تكريم الإله . يتغنون بها
ثم يمثلونها دراما يقتدون بقدوتها ويتعظون بعظتها ويهتدون
برشدها ويجتمعون من كل صوب لمشاهدتها ويبنون المسارح فى
كل المدن الهامة وفى المستعمرات لتمثيلها ويحفظون اشعارها
المسرحية ويطلقون الأسرى احرارا إذا ثبت أنهم يحفظون
أشعارها عن ظهر قلب فكلهم يونانيون قبل كل شىء من خلق
الإله رغم الحواجز . فمن عبادة ديونيسوس وحده نشأت الدراما
فبهبة الخمر الالهى يمكن للانسان أن يصير عضوا فى الطائفة
الديونيسية فيكون ممثلا . ففن الدراما يحتم أن يطرح الممثل شخصيته
التى ولد بها جانبا ويحس بأنه خرج من ذاته ليصير شيئا آخر روحا
أو إلها وهكذا . ان كل من يرقص ويغنى للاله أو يلعب بآلة
موسيقية أو يظهر فى دراما اسطورية (ساتير) أو تراجيديا أو
كوميديا فى أعياد ديونيسوس أو كان هرمز (رسول الآلهة)
أوديونيسوس نفسه ، وكذلك الميناد والساتير والبابوسيلنوس رئيس
الكورس أو أى بطل فكلهم جديان أو (تراجى Tragoi) .

وكان لبس الأقنعة جزءا من عبادة ديونيسوس ومن هذه
الملابسات نتج نوعان من الدراما واحد جدى والآخر هزلى وفى
نفس الوقت كان افراد فرق المنشدين يغنون ويرقصون متخفين
فى زى الساتير أى نصفهم حصان بذيله وأذنيه وعلى ظهورهم جلد
الماعز (كشكل ٢) ص ٦٨ ورئيسهم بابوسيلنوس Papposilenos يلبس
جلدا كاملا . وكان غناؤهم ورقصهم تسبيحا بحمد الاله الأعظم
وذكر أعماله ومخاطراته فى سبيل الخير ونعمه وفضله يتغنون بنشيد

من الشعر يسمى الديثيرامبوس Dithyrambos وقد شبه الأستاذ جانمير Jeanmaire هذا الكورس بالذكر الذى نراه اليوم بمناسبة الموالد كما سيأتى ذكره فيما بعد. وقد خطى هذا النشيد أو الديثيرامبوس نحو الدراما عند ما استحدث الشاعر ثيسبيس Thespis فى عهد الطاغية بزستراتوس Pisistratos محاورة بين رئيس الكورس اكسارخون Exarchon أو اكسارخوس Exarchos وبين الكورس يرد عليه بالشعر يصاحبه الناى، ولم يكتف برواية الأحداث الميثولوجية بل تقمص هو نفسه شخصية ميثولوجية فأصبح هو خالق التراجيديا الاثينية أو اليونانية. هذا الاكسارخون أو رئيس الكورس يردد بالغناء الفردى فى النشيد الاحتفالى عنصرا قصصيا أو روائيا له صلة بحدث فى القصة الميثولوجية الخاصة بالإله أو البطل وهذا الجزء الروائى أو القصصى الذى كان فى أول الأمر مرتجلا هو نفسه التراجيديا كما يروى الأستاذ جانمير مؤرخ الإله ديونيسوس ثم يقول ان هذا الجزء القصصى أهم ما يميزه ليس الجانب الدرامى بقدر ما قصد به المؤلف من تضمينه العظة والتبشير بالفضيلة مما يبتلى به البطل ، أى بيان المغزى الأخلاقى الذى يستخلص مثلا من معاناة تلم بالبطل لمغالاته أو تجاوزه الحدود، وقد ظل تطبيق القصة الدينية بقصد اخلاقى طابع التراجيديا حتى قمة تطورها بالمعنى الدرامى الصحيح فيما بعـــد ، وكان هذا الطابع يمثل «أساس التراجيديا».

ولكن الاجماع أو اتفاق وجهات النظر بالنسبة للديثيرامب وتطوره إلى التراجيديا عسير للغاية فأولا الرأى الذى يقول بأن

وضع الديثيرامب ورئيس المنشدين (أو الاكسارخون) فى ابتداء تطوره حسب رأى ارسطو ، هما اللذان اديا به إلى التراجيديا ..

ثانيا : رأى آخر يتساوى فى قبول استعمال تعبير « الكورس التراجيدى » ، وأنه يوحى حتما بالنسبة لمعاصرى سفوكليس ويوريبيدس بفكرة المشهد الدرامى كما توجد آراء أخرى مخالفة لهذا.

والواقع أن تطور الديثيرامبوس من إنشاد سيرة بطولية بشكل صلاة ودعاء وابتهال الى الإله ، والكورس الذى يقوم بالانشاد والرقص متقنعا بشكل الساتير أى مخلوق نصفه حصان ليس فى أثينا فحسب بل فى كل بلاد اليونان أى ديثرامب ديونيسى احتفالى مع قصص ميثولوجى يرتجله رئيس الكورس (أى اكسارخون) إلى أن يأتى أريون Arion الشاعر الموسيقى الذى يحدث تجديداً فى هذا الديثيرامب فيعطيه شكله التقليدى بترجيح كفة الغناء والرقص الدائرى ويجسد فى هذا الكورال عنصر القصة، وربما يكون قد قسم الديثيرامب إلى أجزاء من الشعر الغنائى كاملة المعنى أى strophe ومقاطع ثانية تقابل هذه المقاطع الأولى بمعنى آخر أى antistrophe مما أوحى بظهور التراجيديا ، ثم بعد بروز هذا العنصر القصصى يسير الديثيرامبوس إلى مرحلة تطور أخرى فيصبح قطعاً غنائية موضوعها بطولى مع رقص دائرى . إلا أن تطور هذه الأغنية فيه أى (التراجيديا Tragoidia) كما أرادها المؤلف ذات الموضوع البطولى والمغزى الذى يعظ ويدعو للفضيلة ، أقول إن تطور هذه الأغنية من البداية كان مخالفاً ومستقلا تماما . فى النصف الأول من القرن السادس ق . م ومع ظهور ثيسبيس Thespis حدث تحول

الأغنية من شعر غنائى دائرى فى معناه أكثر منه فى مبناه يذكر شجاعة الإله أو البطل الذى هو محور الشعر إلى الدراما ، ثم يتكلم أحد أفراد الكورس بكلام الإله ثم يتكلم آخر فيقول كلام الملك ويتطور الأمر من فن إلى فن آخر فتأخذ الغنوة شكلا درامياً بتغيير القاص أو المتكلم وهو رئيس الكورس بممثل أى إحلال الممثل محل رئيس المنشدين (اكسارخون)[1].وقد أجمعت التقاليد

---

(١)ومن ذلك نرى انه رغم محاولةالعلماء بما ساقوه من دلائل خيالية يؤيدون بها نظريتهم فى وجود التياترو فى مصر معتمدين كما قدمنا على نصوص أهمها لوحة ادفو التى ظنوا أنها قمة الدلائل على وجود « الممثل المصرى »وهوأساس وجوهرالتياترو كماأينا فى اليونان بظهور ثيسبيس الممثل الأول فى العالم ثم بنوا عليها نظريةوجود التياترو فى مصر ، وسبق المصريين اليونانيين فى اختراعه ، هذا الدليل قد حطمه العلماء اللغويون فقد ذكرنا أن الأستاذ فيكنتيف هو أول من عارض ترجمة الأستاذ دريوتون لهذه اللوحة وأبطل دليلها على وجود الممثل وفند ما اعتمد عليه دريوتون وثروت عكاشة من الذهاب بعيداً فى الظن إلى حد سبق المصريين اليونانيين فى إنشاء التياترو ثم يأتى بعد فيكنتيف الأستاذ تشرنى Cerny العالم اللغوى فى جامعة اكسفورد فيخرج بعد دراسة دقيقة لهذا النص وترجمته ترجمة تكاد تكون حرفية بنتيجة أنه لم يجد فى لوحة ادفو مايؤيد وجود ممثلين متجولين فى مصر ثم يتساءل ، هل يمكن بعد هذه الدراسة أن ينتهى باحث إلى افتراض أن رحلة المحب=

على أن هذا التغير كان من صنع Thespis ثيسبيس فى عهد الطاغية بزستراتوس وحددت له (٥٢٤ ق . م) مما حدى بالناس أن يجعلوا من اسم Thespis صفة ترادف كلمة ممثل، وقد أصبح الممثل يقوم بدور الإله أو البطل محور القصة والكورس بأفراده يكونون عابدين أو أتباعا أو جنودا أو أيا ما تتطلبه القصة من شخصيات، وأصبح من الممكن أن يقوم حوار أو ديالوج بين الممثل والكورس مع احتفاظ الكورس بدوره الأصلى كراوى للقصة — وقد كانت الصلة بين الممثل والكورس هو الكوريفايوس Koryphaios أى

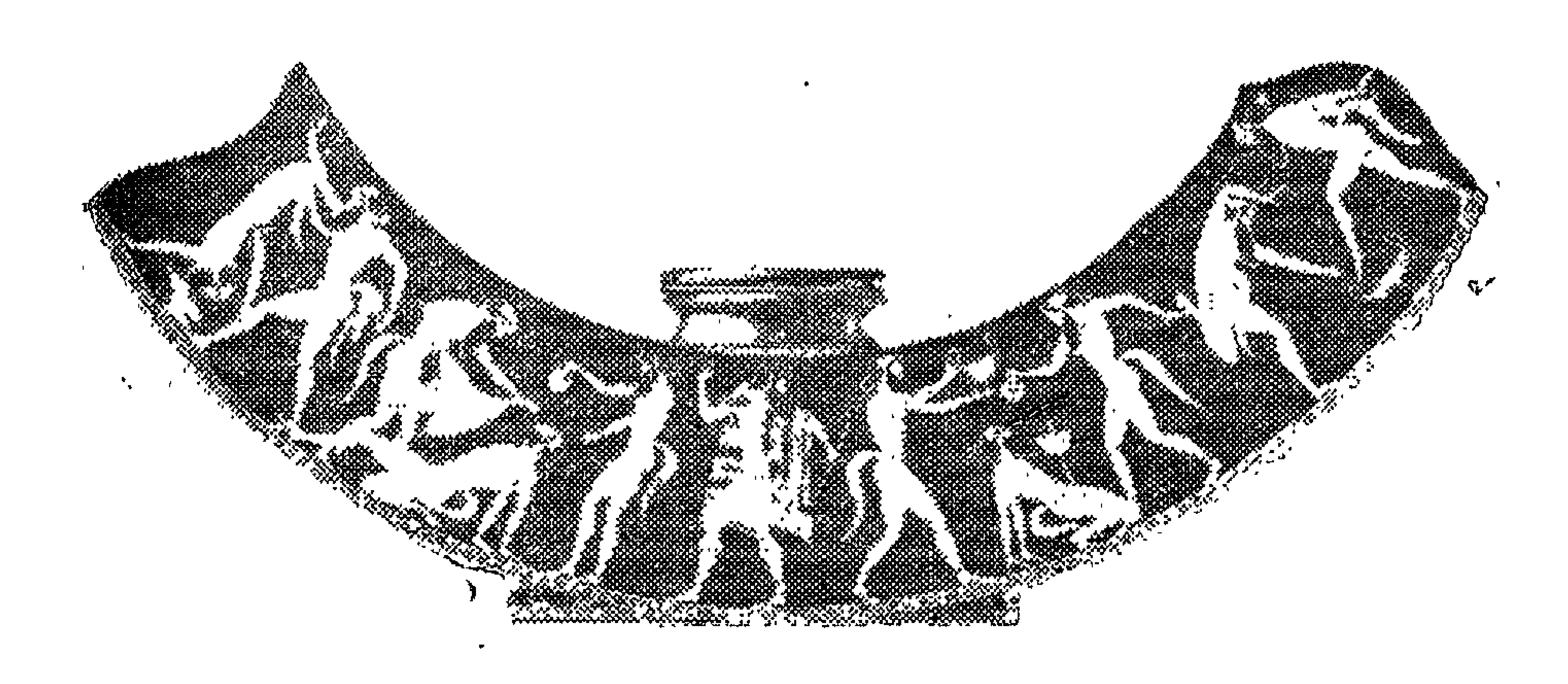
= وسيده الغامضة، كانت رحلات فنية ؟ ثم كيف يمكن لنبيل وسيد كا محب ، الذى لا يعتبره « سيد الصالة العظيم » ، بل هو عنده « رئيس قصر ملكى » وسيده الذى يرى فيه « ملكا » مستنداً على وصف امحب له « بالإله » وهى الصفة التى لا تعطى إلا « لملك » ، أن يتنقلا من بلد إلى بلد لتسلية الشعب ؟ فهو يرى أن هذه الرحلات الغامضة كانت « حملات» عسكرية لا رحلات «مسرحية» إبان سيطرة الهكسوس ومقاومة الملك « كامس أبى أحمس فى الأسرة ١٨ » لهم وقد أرجع هو وفيكنتيف نص ادفو إلى هذا التاريخ ، وفى هذا الفرض يجد تشرنى تفسيراً لذكر « القتل الغامض» على يدى الملك « الاله » كما ورد فى لوحة ادفو ، ثم فى آخر مقاله يأسف لعدم إمكانه إثبات وجود « ممثلين متجولين» فى مصر القديمة ثم انه حتى بفرض وجودهم فى مصر فلوحة ادفو لا تقوم دليلا على ذلك كما يقول .

قائد الكورس الذى يتكلم عن الكورس كله . وهذا الدور المزدوج هو أساس التراجيديا ثم بعد ذلك اختفت بالتدريج على طول الزمن شخصية الإله ديونيسوس من القصة عندما أمسك الكورس عن التقنع بزى الحصان (الساتير) وصار يتقمص شخصيات تمثل فى القصة نفسها . ولكن قبل ذلك كانت التراجيديا فى مدينة سيكونيا (فى مقاطعة الأرجوليد Argolide) لا تزال غناء منفردا (مونوديا Monoidia باليونانية) مرتجلا ثم صار هذا الارتجال تأليفاً موضوعا لا ارتجال فيه كما ظهر ذلك فى أعمال ابيجينيس Epigenes ، ثم أتى اريون الشاعر والموسيقى البارع كما ذكرنا ونقل إلى الكورس كل طابع القصة الميثولوجية الغنائية ذات المقاطع المختلفة . وفى أثينا يظهر Thespis تيسبيس يربط الكورس بالدراما فينتهى على يديه آخر تدرج الكورس ، وتظهر التراجيديا من الكورس ورغم كل هذا كان قيام الكورس بكل هذا العمل يسمى تراجيديا أى أغنية الجدى أو (الذى له مظهر الجدى) من تراجوس tragos = جدى و eidos = مظهر). ولكى نعرف سر هذه التسمية يجب أن نتعرف على الشخصيات التى ظهرت فى عبادة الإله ديونيسوس فكان هناك شخصيتان خرافيتان (ميثولوجية) وكما يقول الأستاذ جانمير ان هاتين الشخصيتين على وجه التحقيق ، من خلق الفولكلور اليونانى وهما ساتير Satyros وسيلينوس Silenos .

وقد حدث خلط وإبهام نتج عن الشكل الذى أضفاه التقليد الشعبي والتياترو عبر الأزمنة المختلفة فى تنافسهما فى التعبير عن شكل الساتير والسيلين، ومن الخطأ أن المحدثين قبلوا أن يفرقوا بين السيلين

كروح daimôn له خواص الخيل وبين الساتير الذى له حوافر الجدى أى مخلوق وسط، بين الآدمى والجدى واسمه (پان Pan) ، وهو الوحيد الذى ينطبق عليه هذا الشكل الذى لا يوجد إلا نادرا فى عبادة ديونيسوس وخصوصا الممثلة على أوانى الفخار الأثينى ، وقد كان الكتاب اليونانيون فى العصر الرومانى هم الدين طابقوا شكل پان Pan على الساتير، أما بالنسبة لكتاب القرن الخامس والرابع ق.م ، فكان الساتير يثير عندهم فكرة ارسطو عن السيلين ذى الشكل الافطس والمظهر الخشن وقد أورد افلاطون هذه الفكرة عند كلامه عن ارسطو . وقد وجد على الأوانى الفخارية اسم سيلين على أنه روح (daimôn) نصف جسمه الأسفل حصان بحوافره ثم خاصة ذيل الحصان الذى ظل مميزاً له ثم أذنان مستقيمتان «ومعرفة». والواقع أن طائفة عابدى ديونيسوس أى تياسوس thiasos كانوا يرقصون حول الحيوان المقدس « الجـــدى » وهم ينشدون النشيد المقدس الديثرامب ثم يضحونه للإله ويأكلون لحمه بعد أن يتركوا بعض أجزائه (كل ما يسبب الحياة) على المذبح للإله ثم يصنعون من جلده لباساً بسيطاً يغطون به ظهورهم ولباساً كاملا لرئيس الكورس المسمى بابو سيلينوس Papposilenos أى أبو السيلين أوالسيلين العجوز وهو رئيس كورس الساتير والسيلين معاً ، فقد كان الساتير والسيلين بالنسبة لليونان فى القرن الرابع يمثلون معا روح الساتير ، فمع ذيل الحصان وأذنيه المستقيمتين يضعون غطاء لظهورهم من جلد الجدى أثناء رقصهم فى الاحتفال بأعياد ديونيسوس ولهم ايضا شكل على الأوانى الحمراء من القرن الخامس تمثلهم بقرون الجدى وحوافره وذيله

لكن رئيس الكورس أي البابو سيلنوس Fappcsilenos كان يلبس ثوباً كاملا من جلد الجدى كما هو مصور على الأوانى الفخارية مما يوحى بأن شعارهم هو الساتير والكل من أتباع ديونيسوس ، ومابقى من شكل بان Pan ظل محتفظاً به رئيس الكورس ، وهكذا كان يريد الكتاب اليونانيون أن يندمج السيلين مع الساتير ، فذيل الحصان وأذناه المستقيمتان ومعرفته وجلد الماعز (شكل ٢) مما كانوا يلبسون وحركات رقصهم من الوثب القوى وضجيجهم كل ذلك كانوا يعبرون به عن روح الساتير الذى كانوا يعتقدون أنه يقطن القرى الجبلية والغابات فى اليونان وجلد الماعز الذى يتشحون به هو تقليد للفرو الطبيعى الذى يكسو أرواح الغابات فى كل مكان من أرض اليونان وجزرها أى الماعز المنتشر فيها بكثرة كبيرة ، ومن الطبيعى أن ترمز هذه الحيوانات الى تلك المناطق فى الجبال والغابات حيث تزرع الكروم بما فيها من أساطير ، وقد ذكرت فى أغانيهم الريفية والفولكلورية وكانت رمزاً لهذه المناطق الريفية التى تشترك مع كل مناطق اليونان فى عبادة الإله الأكبر ديونيسوس . كان كل ذلك يطلق سرور الشعب الاثيني واليونانى كله ويحبون أن يروه بإصرار ، رغم أن تمثيلية الساتير اى المسرحية الأسطورية لم تكن أحياناً مرحة بل كان موضوعها تراجيدياً محزنا ولكن ليس المرح فى الساتير أو القصة الأسطورية متعلقاً بالنص كالكوميديا ، بل هو متعلق أكثر بحركة كورس الساتير التمثيلية مما جعل المشرفين على الدراما يعرضون بعد كل ثلاث تراجيديات أو تريلوجى trilogoi (ثلاثية) رواية أسطورية أى ساتير ختامية فى يوم



(شكل ٢)

فريق الكورس من الساتير (يشربون) وفى الوسط رئيس الجماعة (الاكسارخوس Exarchos) بشخصية وملابس هرمس (رسول الآلهة) ولكن بقناع ساتير، وهذه خطوة أولى فى التطور الى التراجيديا، إذ صار الاكسارخوس إلها أو بطلا أو أى شخص تتطلبه قصة الديثيرامب، إلا أنه ظل رئيسا للكورس وبقناع الساتير أى واحد منهم ولكن بملابس أخرى، وفى الخطوة الثانية نحو التراجيديا، يصبح الاكسارخوس إلها أو بطلا ويظهر بقناع الاله أو البطل وشكله لا بقناع الساتير، اما الخطوة الثالثة فنجد أن الاكسارخوس يصبح ممثلا منفصلا عن الكورس تماما ثم يخطو (Papposilenus) البابوسيلنوس أى الساتير العجوز فيصير (اكسارخوس أى كوريفايوس Koryphaios) ويكون وسيطا بين الكورس والممثل، فيكون الطرف الثانى الذى يتكلم باسم الكورس فى الحوار بين الممثل والكورس

التراجيديا أى باللاتينية Exodium كما سيأتى ذكره، فأتباع ديونيسوس شباباً وشيوخاً عندما يأكلون ويلبسون لحم الجدى وجلده يمثلون طبيعة الجدى الحيوان المقدس ، وكان ذلك سبباً فى تسمية التراجيديا بأغنية الجدى . أما الشاعر اللاتينى (هوراكى) هوراس Horace فيرى أن أصل تسمية التراجيديا هو أن « الشعراء كانوا يتنافسون لنيل جائزة هى جدى زهيد القيمة » ويعلق لويب Loeb على ذلك بقوله إن التراجيديا أو أغنية الجدى ربما استمدت اسمها هـذا من أن جائزة الشعراء المتبارين فى التراجيديا كانت جديا .

ولذا كان يطلق على (الوليمة) وهى الدراما التى كتبها افلاطون اسم دراما سيلينية وأيضاً ساتيرية بغير تفرقة أو تحديد اسم معين . ثم فى القرن الرابع تأثر الفن بشكل الساتير الشاب الذى له بعض خواص شكل الجدى .

هذا التعارف على الشخصيات الديونيسية التى ظلت آثارها باقية على التياترو القديم حتى عصرنا هذا وهى الشخصيات التى كانت الاحتفالات تقوم عليها فى عيد رب التياترو الإله ديونيسوس أمر ضرورى وهام .

ومن المؤكد أن قناع الساتير قد وجد على المسرح وأنه ساهم أو على وجه أدق بسط وأكمل تصور الشكل الاصطلاحى لشخصية الساتير بما تركه من أثر على تمثيله فى تصوير الشخصيات الديونيسة ويدخل فى تصوير هذه الشخصيات الديونيسية أيضاً الميناد (من mainas والجمع mainades) وهن نساء هستيريات مسهن حب

ديونيسوس ويهذين بتنبؤات وقد كن على عكس الساتير والسيلين شخصيات حقيقية وجد لهن انداد فى الميثولوجيا هن الجنيات Nymphai وكان دورهن دور حاضنات للإله وقد شبه الأستاذ جانمير تصورهذه الشخصية الديونيسية أو الميناذزم maenadism (بالزار) عندنا الآن وقد أصاب فى ذلك وكذلك كان موفقاً فى تشبيه الكورس البدائى (بالذكر) كما نعرفه الآن، وذلك قبل أن يتقنع الكورس بقناع الساتير عندما أصبح كورس تراجيدى بعد ظهور التراجيديا وترنمه بالدثيرامب ورقصه متصدحاً بحمد الاله .

فديونيسوس كما ذكرنا كان اله الطبيعة بكل ما فيها من مشاعر مما جعل عبادته تشمل العواطف البشرية والحالات الانسانية الشاذة والحيوانات والنبات . . . الخ مما كان يستدعى اتباعه ان يستعملوا الاقنعة ، فبرز دورها الدينى وظل القناع بعد ذلك مستعملا فى التياترو يمثل الشخصيات الدرامية المختلفة مما سنفصله فيما بعد .

ولقد كانت احتفالات « الميناد » وغيرهم من الساتير فى عيد « الديونيسيا » تعرف « بالمينادزم » وهى ما يقوم به تابعات واتباع ديونيسوس من تحركات رياضية هستيرية فى ضوء تحليل الزار الآن تحت تأثير أرواح مسيطرة عليهم يتقمصون شخصياتها ويقومون بحركات تشبه الاكروبات ودوران هستيرى مما يذكرنا بمجاذيب الموالد كأنه تقليد درامى تماما لتلك الشخصيات الخفية فى وسط جو مشحون بالبخور وصوت الناى والطبل والاضحيات والدماء التى يلطخون بها ملابسهم يصرخون ويصخبون وتتشنج حركاتهم تقليدا لحركات الشخصيات والحيوانات التى يقومون بدورها فى

هذا الاحتفال وبعض دوائر هذه المراسم السنوية فعلا يشبه الزار في الشرق ولكن باشكال مختلفة .

فعندنا في الشرق كانت ظاهرة الزار تقوم به « شيخة الزار » وهي امرأة هستيرية مشعوذة لها خبرة ودراية بالعفاريت أو الأسياد كما يسمونهم المشتغلون بالزار تبركا واسترضاء وهي رئيسة فرقة المنشدات الطبالات ايضا ، وهي ترث كل ذلك عن امها فهذه المهنة وراثية، وللشيخة اسم آخر اصطلاحي بين النسوة (الكدية) وهذه الكدية تعتبر نفسها أما لكل النساء المريضات من زبائنها، وتعقد اجتماعا دوريا في بيتها كل اسبوع يسمى (الحضرة) وهي لا تعمل في شهر رمضان ولذا فكانت الحضرة الكبرى ختام الموسم أو مايسمى (المولد) يقام في بيتها يوم ١٥ شعبان ثم تتوقف عن العمل طوال شهر رمضان وبعد العيد تستأنف الحضرات الأسبوعية المعتادة ، وهي في الحضرة الاسبوعية تعمل كالطبيب، تستقبل المريضات الجدد ثم ترى ماذا فعل الاخريات فيما اشارت به عليهن وتتسلم الحيوانات التي امرتهن باحضارها تريق دماءها بشكل ومراسم خاصة، ثم تأخذها بعد الذبح تأكلها هي أو تبيعها للجزار أو تقوم هي بدور الجزار في بيعها بعد أن تفرق أقل القليل على المشتغلين معها من فرقة الضاربات على الدفوف المنشدات التي ترأسها الشيخة ، وعلى الفقراء المقربين إليها من حولها ، وفي المولد تأتيها كل زبائنها من المريضات ومعهن الهدايا والقرابين الخاصة بالعفريت الذي في مخيلة كل مريضة وكذلك يفعلن في كل حضرة اسبوعية إذا أمكن مواظبة المريضة على الحضور . وكل امرأة تعرف عفريتها

مسبقا فعندما تيأس وييئس معها أهلها من شفائها من المرض الذى ألم بها، وهى طبعا فى معظم الأحيان لاتستشير طبيبا بل هى تتطبب بالوصفات البلدية وإذا استشارت طبيبا لم تر أثرا لعلاجه لأنها لا تأبه بأوامره ولا تعتقد فى طبه ودوائه، تذهب لزيارة الكدية كأنها طبيب فتطلب الشيخة من المريضة أثرا، والأثر يعنى شيئا من ملبس أو منديل مما تعصب به النسوة رؤوسهن فيه عرقها فتأخذ الشيخة المنديل وتضعه تحت رأسها فى نومها ليلا وتحلم أو ربما لا تحلم مطلقا بشيء يخص المريضة، وتعرف من المنام ومارأته فيه أو هى لا تعلم شيئا ولم تر مناما اطلاقا المهم أنها تقول أنها عرفت أى عفريت أو سيد من الأسياد يسيطر على روح المريضة ويسبب ما تعانيه من آلام نفسية وجسمانية ثم تخبر المريضة باسمه وتصف للمريضة كيف تسترضيه وما يجب أن تقدمه من أضحيات ذات أوصاف خاصة تسترضيه أو تستسمحه بها وأحيانا إن كانت المريضة غنية تنصحها الشيخة يعمل زار خاص بها (والزار يستمر عدة أيام) تماما كما تفعله الشيخة فى منزلها وتقوم المريضة بدعوة صاحباتها وزميلاتها المريضات تماما كأنه فرح فتأتينها بهدايا «كالنقوط فى الأفراح» تردها المريضة لهن فى مناسبات خاصة بهن والمريضة بعد ذلك كزميلاتها اليونانيات من (الميناد) تنتهز كل فرصة لتشترك فى أى حفل أو حضرة للشيخة أو حفلات الزار عند زميلاتها تظهر فيها ولاءها للعفريت وتسترضيه ثم هى دائما تحمل التمائم من المعادن النفيسة والأحجبة وهكذا، وأحيانا تكون اسماء العفاريت غريبة مما نعرفه من اسماء سحرية توجد فى البرديات

أو على الأحجار المنقوشة للحماية والحرز ودفع الشر والتى أتت إلينا من العصر الرومانى فى مصر والشرق وغالبا ما يعتقد الناس فى هذه الاجتماعات المجنونة وقدرتها على الشفاء عن طريق هذه الحركات الرياضية الهستيرية والأناشيد التى تنشدها الشيخة وهى رئيسة فرقة المنشدات والطبالات لمن يتوافدن من وقت لآخر على الحضرات من المريضات والمريدات من زبائن الكدية ومعهن هداياهن ولا بد أن يهبن الشيخة مبلغا من المال مقابل البخور فكل من تحضر الحضرة تقوم الشيخة بتبخيرها وكل تدفع حسب سعتها والجو فى هذه الاجتماعات كله مشحون بالبخور يضج بصوت الطبول والمنشدات وكل عفريت له دور خاص بنشيد ودقة خاصة تنزل فيه إلى الحلبة كل مريضة عليها هذا العفريت والجميع يدور حول الكرسى أى مائدة توضع فى وسط الحلبة عليها الهدايا التى تقدمها المريضات من نقل ومأكولات وخمر للعفريت النصرانى أو الخواجة ومثل ذلك كان يحدث قديما فى الاحتفالات بعيد (ليناايا) لتكريم ديونيسوس فتقوم الميناد باحتساء النبيذ ويرقصن حول الضريح فى تجلى على صوت الطبول والمزمار والصاجات وفى ايديهن المشاعل ويلوحن بها فوق تمثال الاله الموضوع فوق المذبح الزاخر بقنانى الخمر (ستامنى Stamnoi) والفطائر وغيرها من المأكولات وفى هذه الحالة يشعر الرجال (الساتير satyr) والنساء (الميناد mainades) بأنهم فى تجليهم ارواح حقيقية . ثم تذبح الذبائح وتلطخ بدمائها المرضى والحركة قائمة فى جوهستيرى عصبى مجنون وحركات النساء

المتشحات بالطرح البيضاء واهتزازاتهن مقلدات بالحركات وبالزى المناسب عفريت كل منهن ولا يمكن أن تكون حركاتهن رقصا فهى شىء يناسب التجلى الذى تندمج فيه المريضة مما تعانيه عصبيا من عقد وأوهام فهو عبث تتنفس به نفسيا عما ألم بها ثم تنزل الشيخة إلى الحلبة وتلبس شخصية العفريت الذى يسيطر على المريضة « الزبونة » وتمثل دوره باتقان عجيب فإذا كان العفريت مغربيا تكلمت بلهجة مغربية وإن كان سودانيا تتكلم بلهجة سودانية أو عربية أو خواجة أو أى لهجة حسب جنسية العفريت ثم تطلب من المريضة على لسانه ما يجب عمله لشفائها مثلا قربانا من طيور بمواصفات خاصة وحيوانات اخرى لها علامات خاصة من غنم أو ماعز أو ثور أو حتى احيانا جمل والزار فى مصر للنساء فقط لا يشترك فيه الرجال وقد يوجد بين الطبالات المنشدات رجل طويل الشعر ينشد أو يلعب على الناى وغالبا يكون هذا الرجل زوج الشيخة نفسها وهو عادة منشد .

فى مصر أيضاً نوع آخر من حضرات شفائية للرجال يقوم بها شيخ لجماعة دينية يجتمع مع اتباعه فى « مندرة » المنزل ويأتى المرضى بمختلف الأمراض ومنهم من يحمل إلى الحضرة حملا وتنبعث حناجر الفريق بآيات القرآن والأدعية والتبتلات ودلائل الخيرات والكل جالس حوله ويتعرف المرضى على الشيخ عن طريق بعض معارفه حيث يأخذون المريض للقاء الشيخ — فى أى مكان يوجد فيه، ثم يشكو المريض ألمه للشيخ ويمسك الشيخ بكوب من الماء ويقرأ عليه آيات الكرسى عدة مرات أو عدية يس ثم بعض الأدعية وفى

نفس الوقت يتحسس الشيخ موضع الالم حتى تنفذ اليه بركة دعائه ويشرب المريض الماء ثم يصطحبه الشيخ إلى الحضرة الشفائية أو ان شئت إلى عيادته وتبدأ القراءة كما قدمنا وهكذا يتعرف المرضى على الشيخ ويخرج المرضى والحاضرون من هذه الجلسة كل منهم مصدع الرأس مهموما برؤية هذه المناظر وما أظن أن المرضى يشفون بهذا العلاج وبعد فإنك تسمع من كثير من اتباع الشيخ وعارفى فضله أمثلة من افراد من الله عليهم بالشفاء على يديه وقد استعصت أمراضهم على الأطباء ، كذلك يقولون عن شيخة الزار ، وسنرى مثل هؤلاء المرضى فى مواكب احتفالات ديونيسوس محمولين أو يمشون كما يحدث أيضاً أن نرى ذلك عندما يذهب المرضى إلى مقام أحد الأولياء يطلبون الشفاء من الله وينذرون له النذور بعد شفائهم .

وأما الذكر فهو الذى نشاهده فى الموالد دائما بطبوله ورقصاته الصوفية ولبسه الخاص وراقصيه ذوى الشعور الطويلة يدورون حول أنفسهم ويهتزون اهتزازا عصبيا وكان لأى شخص أن يقيم ذكرا فى منزله حسب نذر كان قد نذره على أن يفى به فى مناسبة مولد ولى من الأولياء فتأتى جماعة الذكر ويقفون فى فناء البيت حلقة دائرية تماماً كما يفعل الكورس فى دائرة الأوركسترا عند اليونان الأول أو فى الجرن فى الأرياف وفى اليونان قبل وجود الأوركسترا وإذا لم يكن فناء البيت متسعاً خرجوا إلى مكان أوسع خارج المنزل ويبدأ النشيد مديحاً نبوياً أو صوفياً فى حب الله بكلام رمزى ويتمايل الأفراد مرددين اسم الله على أنغام الطبل والإنشاد كالكورس تماماً وشيئاً فشيئاً تنفعل جماعة الذكر ويعلو صوت

النای وصوت الذكيرة ويزداد الطبل شدة بايقاع سريع ويبرز من الدائرة واحد فی يده سيخ مدبب أشبه ما يكون بشيش المبارزة يسمونه سيفاً وهو ينشد نشيدا صوفيا فيقول (أنا أحب البنت البيضا اللى اسمها خضراء) ... الخ ثم يغرز السيخ فی جفن عينه أو فی شدقه فيخترق الجلد ويخرج من الناحية الأخرى ثم ينزعه ويغيب عن وعيه من انسجامه ! ! ويأتی شيخ الذكر أو واحد من زملائه يحاول افاقته فيؤذن فی أذنه فان لم يفق عضه فيها فيصرخ المغشی عليه وهكذا يأتی غيره والأطفال والرجال من حولهم والنساء من الشبابيك يشاهدون هذه المناظر ثم يقوم الجميع إلى الأكل ويعودون ثانية للذكر وهؤلاء المهووسون المشعوذون فی كل طائفة منهم من يلعب بالسيف كما رأينا وآخرون بالنار ومنهم من يأكل الثعابين رمزا للتغلب على الشر بذكر الله وحمايته . وفی مجیء الذكر إلى ساحة المولد أو إلى أی منزل يأتی فی مسيرة احتفالية أوموكب تماماً كما كان الأمر فی عيد ديونيسوس تتقدمه حملة المشاعل لإضاءة الطريق بالليل ثم الطبول والراقصون بينهم يتمايلون ويهتزون على إيقاع الطبل والصاجات يدقونها بأيديهم ثم حملة الأعلام الخاصة بالطريقة الصوفية هذه ، ثم يتبعهم الذكيرة فی ملابسهم البيضاء ويتحزمون بأحزمة ملونة بألوان خاصة بكل طائفة كأعلامها مثل أبو الغيط والرفاعية والدمرداشية . . . الخ وفی يد كل منهم عصاً طويل يمشون فی صفين وعلى رأسهم رئيسهم وبينهم رجل يحمل فانوساً كبيرا للإضاءة من القماش الأبيض الخفيف إلا أن ذلك كله يعتبر منقرضاً وان بقی شیء منه فهزيل فقد كثيرا من تقاليده ونظمه

كما فقد ديو نيسوس أعياده وطقوسه فى العالم القديم وبعد فهذه صورة من الزار والذكر هستيرية عصبية تكاد تكون هى نفسها الصورة التى كان عليها موكب أتباع ديو نيسوس (الثياسوس thiasos) (راقصيه ودراويشه ومجاذيبه بملابسهم الشاذة وأقنعتهم ذات الشعور والذقون الطويلة) فى أعياده فى أثينا لأجيال خلت قبل الميلاد .

ولقد كان لهذه الطوائف وجه آخر هو الدعوة الدينية الروحية التى تقوم بها كل طائفة دينية والتى تمثل الجانب الروحى الدينى المستقيم بدون مهرجانات ولا بدع شعبية أو شعوذة دخيلة يقوم بوضع أسسها شيخ من علماء الدين المتصوفين تسمى الطائفة باسمه كالطائفة الدمرداشية والتيجانية وغيرها وتدعو للتآخى فى حب الله وإلى الفضيلة والصراط المستقيم بالتمسك بتعاليم الدين الحنيف وتفسير القرآن وهى منتشرة بين كل الطبقات وكل طائفة لها أتباع فى القرى والمدن والأقطار الإسلامية .

وعلى نفس الدرب وبعيداً عن البـــدع الشعبية والتهريج فى احتفالات أعياد الإله ديو نيسوس ومواكبه كان يتمثل ذلك عند اليونان الأول فى الكورس التراجيدى وما يترنم به من ديثرامب تراجيدى جاد متزن يهدى إلى حب الإله والخير والفضيلة والطريق القويم ويدعو إلى الرشد بالموعظة والقدوة الحسنة . هذه التراجيديا الغنائية التى ينشدها الكورس الراقص الدائرى من أتباع ديو نيسوس أى (الساتير) فى دائرة الأوركسترا حول مذبح الإله فى وسطها قبل أن ينشأ المسرح أى قبل وجود ثيسبيس Thespis أول ممثل

فى العالم بعربته التى يمثل من عليها التراجيديا التى طورها هو إلى دراما ، فكانت هذه الأغنية التراجيدية هادفة إلى الهدى ذات مغزى وعـــبرة دينية مقدسة ثم بعد ثيسبيس Thespis ظلت الدراما التراجيدية روحية هادفة دينية مقدسة اكتسب من أدائها الممثل قدسيته واحترامه هو وكل من يعمل معه فى محيط التياترو الأول ، وقد ظلت التراجيديا محتفظة بهـذا الطابع الدينى إلى عصر طويل .

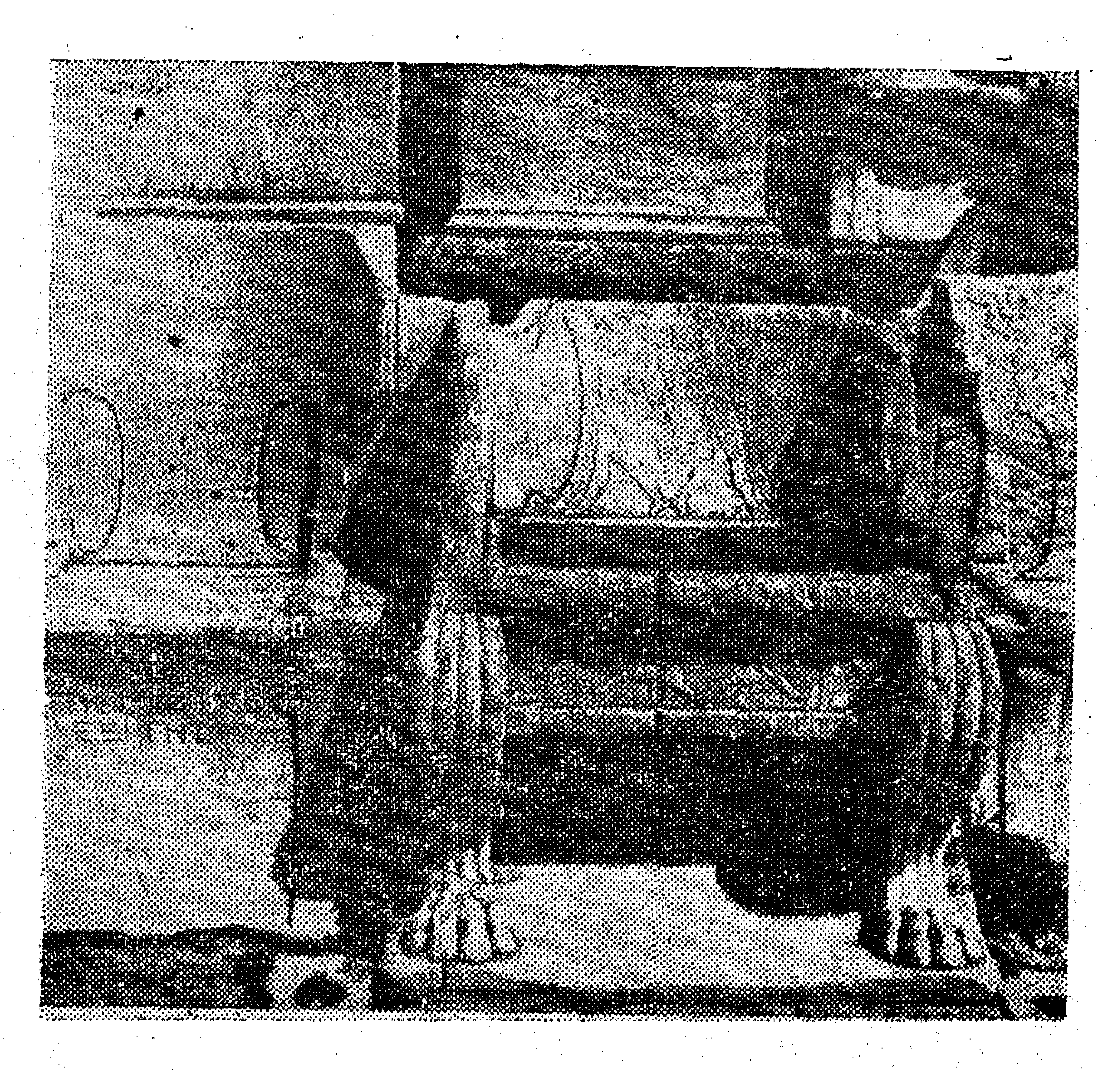
ويذكر مؤلف تاريخ ديونيسوس حوالى ٦٥ شخصية مختلفة تظهر فى الاحتفال أثناء عيـد الديونيسيا الكبير ويقوم الجميع بتقليدها تقليداً تاماً بالرقصات والأقنعة تماماً كما يحدث فى أثناء الكرنفال فى أوربا وهذه الشخصيات تضم عناصر المجتمع الأثينى الذى يدين بالإله ومعهم الحيوانات الرمزية والميثولوجية . فمثلا شخصية قديس مسن مع تلميذه وملاكم وصياد ورئيس فرسان وغزالين وحلاق . . . ألخ ثم حيوانات متعددة أسد وقرد وثعبان وخنزير وماعز رضيع . . . ألخ يمثلها رجال مقنعون ثم شخصيات مخلوقات مشوهة ومرضى كالاخرس والألكن ممن يطلبون الشفاء ... وكل تلك الشخصيات تمثل بالأقنعة والحركات الراقصة فى مواكب أثناء الاحتفالات بالعيد ، مما كان وربما لايزال يحدث فى موالد بعض الأولياء مثل « الزفة » التى تقام بمناسبات النذور فى مولد السيدة نفيسة مثلا تمثل الطوائف المختلفة من الحرفيين وأصحاب المهن من مريدى الولى فى الاحتفال بمولده يقوم بتمثيلها أشخاص على عربات تجرها الحيوانات يطوفون الشوارع قبل أن يصلوا إلى

مقبرة الولى فى جامعه وتمثيل تلك الطوائف له طابع هزلى مضحك .

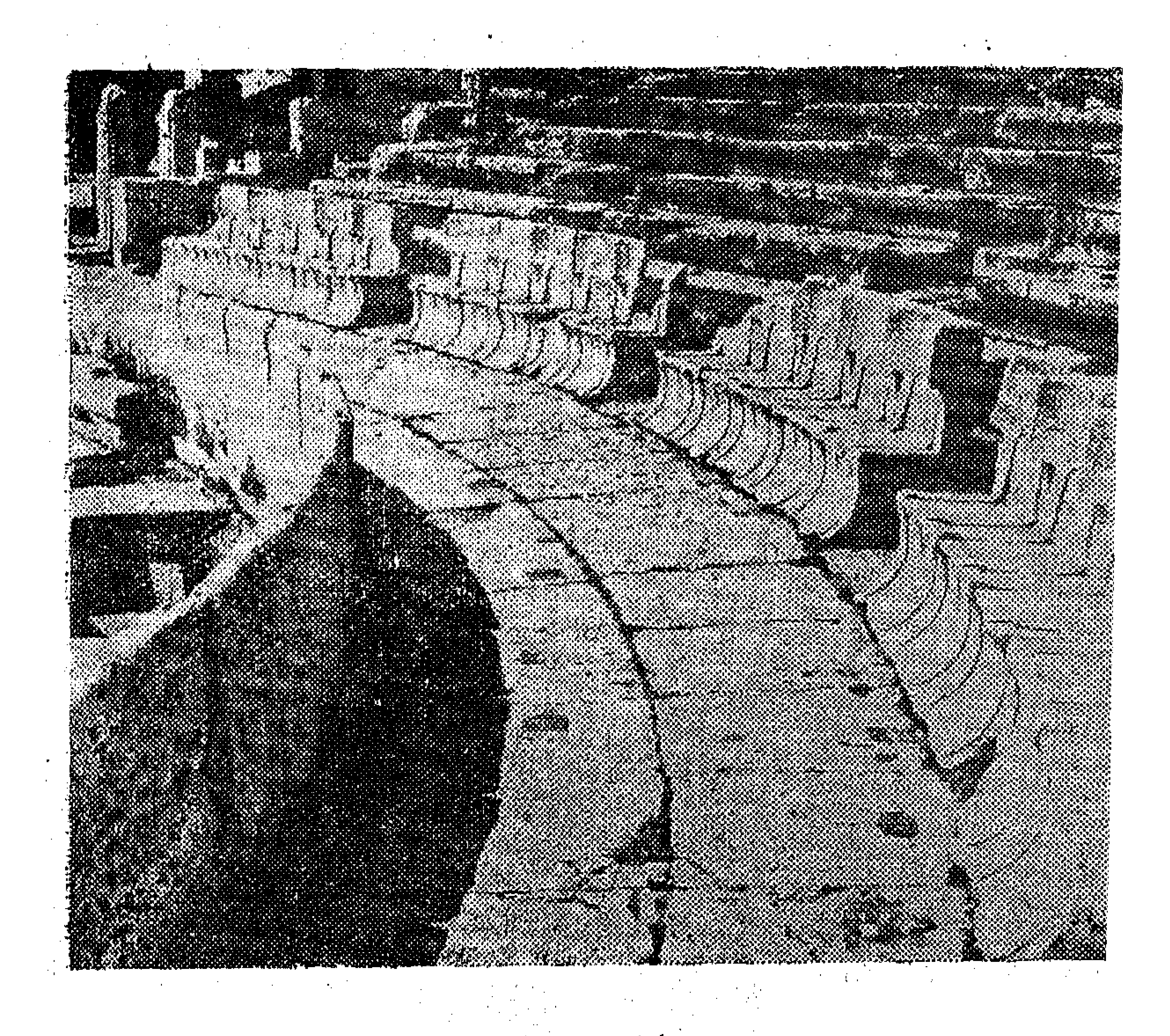
فالاستعداد النفسى لتقمص هذه الظواهر الهستيرية لتسلط روح خفية على الشخص وتقليدها وما يثيره الجانب الاستعراضى من رغبة فى مشاهدة هذا التقليد يجعل الانتقال إلى الدراما المسرحية أمرا طبيعيا بل وضروريا أو كما ذكرنا الانتقال إلى الخطوط الأولية التى أصبحت جنينا لما يسمى التياترو . بل ان هـــذه الاحتفالات الديونيسية كانت تمثيليات حقيقية فعناصر التمثيل موجودة فكل فرد عنده الاستعداد الذى يمكنه من أن يصور حالة يقوم بدورها سواء بالأقنعة أو بالمظهر الحسى باندماجه كفرد فى دور روح أو أى شىء كما ذكرنا .

هذه هى صلة الإله ديونيسوس بالتياترو ، وعلى ذلك فمن المنطق أن يكون التياترو عامة فى ابتدائه دينى ولا يقام إلا فى جوار المعبد . ولذا فإن تياترو أثينا يقوم بجوار معبد الإله ديونيسوس . وفى كل تياترو نجد مذبحاً فى وسط الأوركسترا تذبح عليه الأضحيات قبل وبعد الاحتفالات الدينية .

وكان التياترو لا يقام إلا مرتين كل عام فى فترة أعياد الإله كما ذكرنا ، وكان الاله يحضر بشخصه هذا الاحتفال الذى يبدأ من الصباح إلى المساء أى يوم كامل فكان ينقل تمثال الإله إلى التياترو يحمله الكاهن وكان لهذا الكاهن عرش وسط مقاعد الشرف (proedria) (شكل ٣) وكما ذكرنا فإن الروايات والتمثيليات ليست حرة ولكن تعتبر واجباً دينيا يراجعها الكاهن أو الحاكم العام لدولة المدينة (أثينا) وكان القائمون على التياترو أغنياء تعينهم الدولة حسب



(شكل ٣ — ١)
عرش الكاهن الاعظم للاله ديونيسوس فى وسط مقاعد الشرف



(شكل ٣ — ب)

جانب من مقاعد الشرف proedria حول الاوركسترا (تياترو اثينا)

نظام الليتورجيا يتولون تمويل التياترو بالمال اللازم.ومن هنا كانت قدسية الممثلين فهم فى وسط طاهر مقدس ورغم أنهم لم يكونوا فى نطاق الكهنة إلا أنهم كانوا يتطهرون بالصيام قبل الاحتفال ولا يقربون النساء وفى الأصل كان لا يمكن أن يقبل ممثل من الغرباء خشية احتمال أن يكون قد آمن بإله آخر غير ديونيسوس وكانوا يعفون من الخدمة العسكرية حتى لا توجد عليهم شبهة اقتراف إراقة الدماء ولا يمكن أن يعتدى عليهم لا فى أشخاصهم ولا فى ممتلكاتهم وكل اعتداء عليهم يعتبر تدنيسا للمقدسات وعندما يقومون بالتمثيل كانوا يقفون عادة وفى أيديهم عصا وحتى يبرزوا طابع عملهم السامى يضعون على رؤوسهم أكاليل الغار وكانت ملابسهم حمراء (وهى ضمن ممتلكات المعبد) وموشاة برسوم الكواكب السماوية مثل النجوم ثم الحيوانات والزهور المشغولة بالذهب وفى بعض الأحيان تكون ملابسهم على غرار ملابس الكاهن الأعظم وكذلك كان كل المشتركين معهم فى التياترو من كورس (جماعة المنشدين) وغيرهم وكذلك كان الثرى الذى كلفته الدولة بالاعداد المسرحى كله وتكاليفه فى هذا اليوم عليه نفس واجبات وله نفس حقوق الممثلين وفى أول الأمر كان الغرباء يمنعون من حضور التياترو وربما النساء أيضاً ولكن بقية أفراد الشعب الاثينى كان يتطهر أيضاً بتقديم الأضحيات للاله وكان الأفراد يلبسون ملابس الأعياد ويكللون رؤوسهم بالغار .

ومن هذه الصورة يظهر جليا ان التياترو كان مجمعاً للتعبد وجزءاً من تنظيم تعبدى ومجالا للخدمات القدسية وله وظيفتها وقدسيتها

بجانب قداسة كل العاملين به فإن موضوع العمل فيه مقدس أيضاً ويجرى تمثيله فى وقت مقدس وقد أشار أرسطو إلى هذا بقوله إن العمل المسرحى يسبب تطهر الحاضرين .

هذه هى الخطوة الأولى للمسرح فى طريق وجوده كما أشرنا فى كلامنا عن المسرح المصرى الذى لم يتجاوز مرحلته البدائيه فى تمثيل نواة نشأته التى لم تصل إلى حد خلق جنين له .

على هذا الأساس الدينى تركزت مشاعر المؤلفين من اليونان الذين تناولوا القصة الميثولوجية بحساسية شعورهم وبحسهم الدينى وهنا تأتى نقطة التحول عند اليونان فعلى أساس شعور المؤلف الشعبي الحساس وما يتبع ذلك من تناول القصة الميثولوجية بغير اللون الذى لها فى ضمير الكاهن مبسطة بدون تعقيد جعل الشعب يساهم فيها ويفهم مراميها على عكس ما كان عليه الأمر فى مصر سراً قاصراً على طبقة واحدة دونها والشعب قلاع الطقوس والأسرار .

ومن هنا كانت التراجيديا عند اليونان تعنى معالجة جدية لمسائل أخلاقية ممثلة فى شخصيات ميثولوجية وكانت الدراما مسئولية الدولة الهامة وقد احتفظت فى أزهر عصورها بطابعها ومعناها الدينى الذى هو أصل نشأتها وعندما تمثل لم يكن ذلك للترفيه أو التسلية ولكن كان ذلك عملا تعبديا كان واجباً وحقا لكل مواطن حضوره .

بالتدريج يفقد الإله ديونيسوس أهميته الموضوعية عندما أمسك الكورس كما سبق ذكره عن التقنع بزى الساتير واندمج فى تمثيل القصة الميثولوجية مع الممثل وكان فى هذا الوقت ابتداء

الفصل بينهما ، وصار التطور سريعاً فى خطواته سهلا فى تقدمه فبوجود ممثل واحد أصبح الديثيرامبوس دراما ثم يدخل ايسخيلوس الممثل الثانى ثم اضاف إليهما سفوكليس الثالث وبعد ذلك لم يزد مطلقا عدد الممثلين عن ثلاثة فقط ورغم تحديد هذا العدد فإن عدد الشخصيات التى يلعبونها كان غير محدد فقد كانت ميزة الملابس التراجيدية تساعد الممثل على تغيير دوره فى أقل وقت ممكن فكان فى رواية اجا ممنون لا يسخيلوس ستة شخصيات قام بتمثيلها الثلاثة ممثلون .

ولكن الشعب لم يرض عن أن تكون أعياد ديونيسوس خالية من الساتير إذ أن طابع التراجيديا الجدى المتزن يثقل على الشعب عندما يشاهد ثلاث تراجيديات trilogoi (ثلاثية) فى يوم التراجيديا فكان يطالب بمسرحية مرحة ساتير ورغم أن الساتير أساسها تراجيدى وأحياناً تكون مرحة جداً وأحياناً محزنة الا أن جدية التراجيديا واتزانها تخف كثيراً فى الساتير مع الاحتفاظ بطابع الاحترام للبطل فى القصة ولكن طرافة الساتير وخفة روحها لا تعتمد على نص القصة نفسها كالكوميديا بالقدر الذى تعتمد به على صلة الساتير بالمسرحية فالكورس الذى يتخفى فى جلد ماعز أو غزال وبذيل واذنى حصان السيلين أيضاً ويتقنع بقناع فظيع الشكل كث الشعر ورقصه الذى يسمى سيكينيس sikinnis وحركاته التى تعبر عن روح الساتير فى الغابات الماجنة البذيئة المنحلة الجبانة ووثباته الشديدة وإيماءاته كانت تضحك الجمهور وهذه الرواية الختامية أى exodium التى تأتى بعد ثلاث تراجيديات

أى ثلاثية فى يوم التراجيديا كانت عند اليونان ساتير أى أسطورة والرواية الوحيدة الساتير التى بقيت للآن من اليونان القديمة هى كيكلوبس kyklôps (آلهة أرضية) من أعمال الشاعر يوريبيدس . أما عند الرومان فكانت هذه الرواية الختامية بعد التراجيديا فارس أى كوميديا شعبية ميموس أو اتيللانا .

وقد عمل المنظمون للعيد على أن يضيفوا إلى التمثيليات تمثيلية ساتير يقوم بأدائها المنشدون أى كورس الساتير فى هيئة سيلين وساتير معا بذيول الأحصنة وأذنيها وجلد الماعز ويضحكون المشاهدين بحركاتهم ومجونهم الغريب وفى أثناء الحرب الفارسية خصوصا عند ظهور ايسخيلوس اصبحت روح الدراما وموضوعاتها اكثر جدية فى نطاق القصص الميثولوجية أو حتى فى تمثيليات الأحداث التاريخية ذات الطابع التراجيدى فكانت تتناول عرضا عميقا لمشكلات الحياة وابتداء من القرن السادس ق . م وما بعده اصبحت التمثيليات والروايات (الأسطورية ساتير) جزءا هاما فى احتفالات عيد الديونيسيا الكبرى الذى يقام سنويا كل ربيع .

أما النوع الثانى من الدراما اليونانية فقد انبثق من جو المرح والغناء والرقص المعتاد فى احتفالات الديونيسيا الكبرى التى كانت تتيح الفرصة لاجتماعات شعبية مرحة بوهيمية لجماعات السكارى المرحة الماجنة التى يطلق عليها الاسم اليونانى كومى Komoi وهو اللفظ الذى اشتقت منه كلمة كوميديا بمافيها من هزل ونكات فظة ومجون مكشوف وكان يفتتح عيد الديونيسيا بموكب يرفع فيه عضو التناسل Phallos رمز الخصوبة كعلم قومى ، هذا الرمز كان طابع

اعياد ديو نيسوس الخاص وله اهمية ودور رئيسى حتى أن اثينا فى سنة ٤٤٥ ق . م أصدرت قرارا بأن يقدم سكان مستعمرة بريا Brea لاثينا فى عيد الديو نيسيا عضو تذكير «فاللوس» كبير من الفخار.

ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنه كان لتأصل عبادة إله التناسل الممثل فى الاله مين Min المصرى فى معبده بمدينة كوبتوس Coptos فى مصر القديمة من زمن بعيد جدا ولتشابه مراسم هذه العبادة بمراسم عبادة ديو نيسوس أن اندمج پان Pan إله التناسل اليونانى بالاله مين Min إله التناسل المصرى وقد بنى معبد للاله پان قريبا من مدينة كوبتوس وقد كان لعضو التذكير (فاللوس) دور هام فى كلى العبادتين والأصل فى تلك العبادة المصرية كما فى عبادة پان Pan اليونانى الوفرة وكان معبد مين مستديرا محاطا بالأشجار وكان من مراسم عبادته أن يحتلى الملك بالملكة وقد بقيت مراسم اجراءات الاخصاب المختلفة هذه حتى أيام الشاعر نونوس Nonnos فى العصر القبطى .

هذه الاحتفالات المرحة الماجنة أي الكومى صنف لها الشعراء دراما من الشعر هى الكوميديا وكان ذلك حوالى سنة ٥٠٠ ق . م ثم أن كل ما وجد فى المدن « الدورية » (إقليم فى اليونان استعمر سكانه كثيراً من مدن جنوب ايطاليا وجزيرة صقلية) من فارس Farce شعبى وهزلى مضحك وتحوير الجد إلى صورة هزلية (أى باروديا Parôidia) قد تطور تماما فبعد سنة ٤٩٠ ق.م اصبح العمل الكوميدى ضمن الأعمال الدرامية التى يمتاز بها عيد الديو نيسيا الكبرى فى اثينا ومنذ عصر بركليس اصبحت الكوميديا والتراجيديا

والساتير تقدم تكريما للاله فى عيده الأول اى عيد ليناياLenaea وهو عيد المعاصر التى تعصر فيها الأعناب ، الذى كان يقام فى الشتاء فى شهر يناير المسمى غامليون أى شهر الزواج نسبة إلى الاتحاد الدينى للالهين زيوس وهيرا حسب تقويم اثينا الدينى .

واسم ليناى Lenae اسم آخر للميناد mainades مثل Bacchae باكخاى أو Bacchantes باكخانت أى النساء اللاتى مستهن لوثة حب ديونيسوس ويهذين بتنبوءات كما ذكرنا . فى رحاب معبد (Lenaion) ليناليون المقدس كان يقام الاحتفال بعيد ديونيسوس الأول أو عيد عصر العنب فى المعاصر (من Lenos لينوس) أى الأوانى التى يعصر فيها العنب ، يحتسى الليناى النبيذ ثم يرقصن فى تجلى عظيم وفى هذا العيد تعرض مسرحيات كوميدية لارستوفانيس مثل : الاخارنين والفرسان والزنابير وكان يحضرها الشعب الاثينى والمقيمون الغرباء بأثينا فقط وأما العيد الثانى عيد الديونيسيا الكبرى فكان فى مارس أى فى الربيع وقد انتهى الشتاء وهدأت العواصف فتحمل المركب الزائرين من الحجاج لحضور هذا العيد من كل بلاد اليونان والجزر لمدة خمسة ايام ابتداء من ٩ مارس ولم يكن الجمهور قاصرا على أهل اتيكا والمقيمين معهم من الغرباء بل كان جمهور عريض يمثل العالم اليونانى كله ويشاهدون الدراما مبتدئين بالكوميديا ثم التراجيديا وبعد كل ثلاثة تراجيديات أى تريلوجى Trilogoi تعرض تمثيلية اسطورية أى ساتير كما ذكرنا وهذه الثلاثية (تريلوجيا Trilogia) عبارة عن مجموعة من ثلاث تراجيديات يكتبها الشاعر التراجيدى للتياترو فى اليوم

المخصص له من الثلاثة أيام المخصصة لتمثيل التراجيديا فى عيدى ديو نيسوس عيده الأول أى عيد اللينايا وعيده الثانى أى عيد الديو نيسيا الكبرى ، ولكن التراجيديا عموما بما تتسم به من روح الجد والوقار وما تثيره فى النفس من اسى وشجن كانت تثقل على الشعب ، فطالب الناس أن تعرض بعد كل ثلاثية مسرحية خفيفة اسطورية (ساتير) يختتم بها الشاعر تراجيدياته الثلاث أى رواية ختامية (exodium) ، فأصبح ما يقدمه الشاعر بإضافة هذه الدراما الاسطورية الختامية اربع مسرحيات أى رباعية تترالوجيا Tetralogia .

وأحيانا كان بين الثلاث تراجيديات التى تتكون منها الثلاثية (التريلوجيا) صلة تجمع بين مواضيع هذه التراجيديات ولكن هذه الصلة لم تكن شرطا لازما فى كل ثلاثية ، والثلاثية الوحيدة التى تظهر فيها هذه الصلة بين تراجيدياتها الثلاث الباقية لنا حتى الآن هى ثلاثية اوريستيا Oresteia للشاعر ايسخيلوس المكونة من تراجيديات : اجا ممنون وخيو فوراى وايومينيدس ، كما سيأتى ذكره عند الكلام على الشعراء التراجيديين الاثينيين الأول .

والشىء الذى يسترعى الانتباه ان كل مدينة كبيرة فى اليونان كان لها التياترو الخاص بها الا انه لم يصل الينا شىء من كل هذا الأدب المسرحى الا التمثيليات الاثينية فقط ولا يعقل طبعاً أن يكون فى المدن الكبرى المنافسة لاثينا دراما وترضى بالاكتفاء بالدراما الاثينية ولهذا كان تركيز الباحثين على الأدب المسرحى الاثينى كتراجيديات القرن الخامس والرابع لايسخيلوس وسفوكليس ويوريبيدس وكوميديات ارستوفانيز وميناندر

ورغم كل ذلك كانت هذه الدراما الاثينية تسمى الدراما اليونانية وقد كانت تلك التسمية كتلك التى تطلق على الدراما اللاتينية بتعبير أدق رومانية والواقع أن هذه التسمية الاصطلاحية كان لها صدى فى التاريخ فالعالم اليونانى كان يرمز اليه باسم اثينا أشهر مدن العالم اليونانى والعالم الرومانى يرمز اليه باسم روما ، وبالنسبة لليونان فانى اعتقد أن هذه التسمية العامة قد نشأت عن شعور اليونانيين بوحدتهم رغم حواجز دول مدنهم المختلفة . فحتى فى المستعمرات فى اليونان الكبرى فى مدن جنوب ايطاليا كانوا يحفظون اشعار الشعراء الاثينيين كما يحفظون شعر هومر وكانوا يطلقون من الاسرى من ثبت انه يحفظ عن ظهر قلب ويتلو غيابيا شعر ايسخيلوس وسفوكليس وخاصة شعريوريبيدس وغيرهم لا يفرقون بين بلدوأخرى فالكل قبل كل شيء يونانيون وهكذا نجد أيضاً أن الباروديات أى الفليا كس أى (الهيلاروتراجيديا) أو الفارس الشعبى يقوم على التراجيديات الاثينيةوحتى فى مباريات المسرحيات فى أعياد ديونيسوس كانت السلطات تختار الشعراء الذين يريدون الاشتراك فى المسابقات الدرامية من الشعراء الاثينيين وغير الاثينيين من اليونانيين وكان لهم كل حقوق زملائهم من الاثينيين من اعداد الكورس وغيره .

تبدأ احتفالات عيد الديونيسيا باحضار تمثال ديونيسوس فى موعده كل سنة مساء من ضريح صغير فى قرية (Eleusis الوسيس) ويدخل فى اقدم معبد لديونيسوس فى اثينا تحت سفح الاكروبول على ضوء المشاعل . وفى صباح اليوم التالى يسير موكب عام يقوده

(الارخون) اى الحاكم الى المعبد اظهاراً لعظمة وقوة الاله ديونيسوس اله اتيكا ثم تقدم الأضاحى الكثيرة ويوضع تمثاله على المذبح فى وسط الاركسترا ثم تبدأ المباريات بين مجموعة من الكورس ينشد واحد الديثرامب والآخر ينشد افراده نشيدا آخر يتبارون بها فى التسبيح بحمد الاله ديونيسوس .

وكان الكاهن الاكبر يشرف على التياترو فى رحاب المعبد كما كان يشرف أيضاً على المباريات الرياضية فى هذه الاحتفالات واما السلطات المدنية فتقوم بتنظيم المسابقات المسرحية التى كان يجرى تمثيلها فى الهواء الطلق على سفح تل الاكروبول حيث توضع على مدرجاته المنحنية صفوف من المقاعد تحيط بالاركسترا وفى وسطها المذبح الديونيسى وحوله يدور رقص وغناء الكورس. وهذا المكان الخاص بالمشاهدين يسمى باليونانية ثياترون theatron ثم صار هذا الاسم يطلق على المبنى كله مرادفا لكلمة المسرح بالعربية الآن .

كانت الدراما مسئولية الدولة الهامة فى أثينا فقبل ميعاد أعياد ليناىا Lenaea وديونيسيا الكبرى بمدة طويلة يقوم كبار موظفى المدينة والارخون الأعلى (الحاكم العام) بالتحضير للاحتفالات الدرامية فكان أول شىء يتخذ تعيين الخورجيين choeregoi أى بعض المواطنين الأغنياء الذين تكلفهم الدولة بتكوين وإعداد فرق الكورس أى المنشدين التراجيديين والكوميديين والقيام بتكاليف كل التياترو من أول الشاعر المؤلف للرواية والممثل إلى آخر العمل المسرحى فى اليوم المحدد لكل خوريجوس choeregos وقد

كان الكورس التراجيدى مكونا من ١٢ إلى ١٥ منشداً والكورس الكوميدى يتألف من ٢٤ عضواً . ثم تختار هذه السلطات بعد تعيين الخورجيين الشعراء الاثينيين الذين يريدون الاشتراك فى المسابقات الدرامية وكان يمكنهم أيضاً اختيار شعراء يونانيين من غير الاثينيين ولهؤلاء الحق أيضاً فى أن يطلبوا من (الاوخون) الحاكم إعداد كورس لهم . وقد كان للأرخون الحق المطلق فى رفض أى طلب أو الموافقة عليه ، ولكن فى نفس الوقت عليه أن يبرر قراره هذا أمام جمعية الشعب . وقد كان الشاعر هو المخرج لروايته وكان يدرب الكورس أيضاً الا إذا أراد فيطلب تعيين مساعد أوحتى أن يحل محله مدرب آخر للكورس لأن ذلك كان عبئاً ثقيلا ويحتاج لخبرات ومواهب متعددة وكان الكورس يقوم بالانشاد والرقص بمصاحبة الناى حتى أن التراجيديا القديمة والكوميديا كان لها منظر متكامل ومن هذه الناحية كانت تشبه بعض الشيء الأوبرا أو الابرا كوميك الحديثة، وقدكان الارخون أيضاً مسئولا عن اختيار الممثل الأول protagonist الذى بدوره يختار الممثل الثانى deuteragonist والثالث أيضاً tritagonist كمساعدين له ولم يكن بين الممثلين نساء ممثلات لا فى التراجيديا ولا فى الكوميديا فدور النساء كان يقوم به الرجال وقد سهل ذلك نسبيا لبس الممثلين للأقنعة .

وعندما تتم الثلاثة كشوف الخاصة بالخورجيين أى الاثرياء المكلفين بشئون الدراما وانتاجها ثم الشعراء ثم كشف الممثلين الأول ، تقسم هذه الكشوف إلى فرق لكل شاعر مع ممولة

والممثل الأول الخاص به .

وفى أثناء جلسة واحدة من جلسات جمعية الشعب توضع أسماء الخورجيين المعينين فى إناء وتسحب بالقرعة وبالقرعة يحدد ترتيب المولين كل بدوره فينادى على صاحب الاسم الأول ليختار الشاعر الذى يريده ثم ينادى على الثانى وهكذا ومما يذكر أن بركليس فى شبابه عين مولا سنة ٤٧٢ وقد اختار الشاعر ايسخيلوس الذى قدم فى هذه السنة ثلاث تراجيديات أى تريلوجى كان بينها رواية الفرس ، ثم يعين الممثلون الأول لكل شاعر بالقرعة أيضاً إلا أنه فى العصور التى تلت بعد ذلك كان يطلب من كل ممثل أول أن يقوم بتمثيل تراجيديا لكل شاعر بالدور وكانت هذه طريقة تجعل المؤلفين المتسابقين على قدم المساواة .

هذه الاجراءات الأولية تنتهى بالعرض العام أو proagôn الذى يقوم به الشعراء مع مصاحبيهم فى الأديون Odeon وهو مبنى مسقف بجوار التياترو مخصص للفرق الموسيقية (صالة موسيقى) وكان يصعد كل شاعر بدوره على المنصة ويعلن اسمه وعنوان وموضوع رواياته واسماء كل معاونيه وقد كان ذلك بمثابة اعلان عن التمثيليات .

وككل اجتماع رسمى كان العمل التمثيلى يبتدىء فى الصباح الباكر بعد الفجر بقليل وقد كان ذلك هاما وضروريا إذا ما كان جدول الاحتفال يحتوى على أربع أو خمس تمثيليات تتم كلها قبل غروب الشمس وكل رواية تحتوى على رقص وكورال موسيقى وكان بين كل دراما وأخرى فترة استراحة أما الرواية نفسها

سواء كانت تراجيديا أو كوميديا فتمثل بدون توقف أو فترات راحة إلا من وصلات كورالية بين الفصول التى لا يعرف عددها فى كل مسرحية وسنعود لذلك فيما بعد .

وقد خصصت أربعة أيام كاملة فى عيد الديونيسيا الكبرى يشاهد الشعب فيها الدراما تأتى بعد اليوم الأول المخصص للموكب الاحتفالى لديونيسوس ثم يوم آخر مخصص لمباريات الديثيرامب، ثم اليوم الثالث أول يوم للدراما كان خاصا لتمثيل الكوميديات. يقدمها ثلاثة من الشعراء — زيدوا فيما بعد إلى خمسة — كل منهم يقدم كوميديا واحدة ، والثلاثة أيام التى تلى ذلك خصصت للتراجيديا يعرض كل يوم أعمال شاعر من ثلاثة شعراء ينتخبهم الأرخون وبعد كل ثلاث تراجيديات أى تريلوجى (ثلاثية) تتبعها رواية اسطورية (ساتير) كما ذكرنا فيما سبق .

والأمر الذى يدعو للدهشة ويثير العجب قدرة وجلد هؤلاء الاثينيين الذين يواظبون على حضور عيد الديونيسيا الكبرى من بدئه إلى نهايته أربعة أيام منها يشاهد الشعب ويستمع إلى ١٥ دراما أو ربما ١٧ تمثيلية ، خلاف ما يسمعونه من أناشيد الديثيرامب. تتكون من حوالى ٢٠ ألف (عشرين ألف) بيت شعر بين القاء وغناء . إن تحمل كل هذا يثير الدهشة حقيقة ولكن تلك الجماهير قد تعودت ذلك ومارسته فكانوا ينصتون فى عيد الباناثينايا Panathenaea الذى يقع فى أواخر شهر يوليو المسمى باليونانية Hekatombaion هيكاتومبايون إلى أشعار هومر مما جعل تركيزهم قويا .

ورغم أن النساء لا يمثلون كممثلات فى التياترو إلا انهن بالتأكيد يحضرن إلى التياترو لمشاهدة التمثيليات إلا الكوميديا لأنها كانت مكشوفة التعابير والمناظر كما ذكر .

هذا هو التياترو اليونانى الذى كان الشعب المستنير الواعى فيه أولا وأخيرا عنصره والذى فرض خلقه ووجوده النظام الديمقراطى الذى يقوم على وعى الجمهور حتى أطلقوا على البناء كله كوحدة اسم الثياترون theatron نسبة إلى مكان مشاهدة الجماهير . فأين ذلك من التياترو المصرى الذى افتعل وجوده العلماء وتعصبوا له على غير هدى وأساس .

وحتى يكون الشعب اليونانى قادرا على مواظبة مشاهدة التياترو فقد حددت الدولة أجرا لدخوله ودخول المنشآت العامة الأخرى التى كان الشعب يرتادها مثل الحمامات العامة وهو ثلث دراخم أو مايسمى (ديوبولون diobolon) والدراخم البرونز يساوى ٦ أوبلات oboloi من النحاس ، وحتى هذا المبلغ الضئيل لم يكن يدفعه الفقراء لتتيح الدولة الفرصة للفقراء أن يتثقفوا فى هذه المدرسة الشعبية فقد قررت جمعية الشعب حجز مبلغ من ميزانية الدولة يسمى ثيوريكون theôrikon (من فعل theôrô أى يشاهد) أى رصيد للتسلية أو ثمن التذكرة كان يفرق على الفقراء فى مناسبة الأعياد تعويضا لهم عن تفرغهم وانقطاعهم عن أعمالهم فى هذه الفترة . وسنرجع إلى ذلك فيما بعد .

ويجب أن نشير هنا إلى أن التياترو لم يكن قاصرا على تجسيد الدراما فقط فإن ذلك يحدث مرتين كل عام فقد اتخذته جمعية

الشعب كمبنى عام لاجتماعاتها السياسية ولذا فكانت المقاعد فى المدرج مقسمة حسب القبائل العشرة فى اتيكا ، وكانت الصفوف الأولى كما سيأتى ذكره عند الكلام على تكوين المسرح مخصصة للكهنة والرؤساء والرسميين من المدنيين ثم من الممتازين من الاثينيين وأولاد قتلى الحروب أو غيرهم من اليونانيين ضيوف أو شعراء ممن لهم ميزة الصدارة أو مايسمى باليونانية proedria كذلك كان لأعضاء المجلس والشباب والمستوطنين الغرباء أماكن خاصة فى اجنحة التياترون وكذلك حجزت المقاعد العليا من الصالة أو التياترون للنساء وقد كان هذا التنظيم الدقيق ووجود التذاكر التى حددت عليها نمر الكراسى والأجنحة قد وضع لمنع الفوضى والزحام إلا أن كثيرا من الناس كانوا لا يراعون النظام وكان يضطر المشرفون على النظام فى صالة التياترو أو من يسمونهم بحملة العصى إلى التدخل .

وقد كان ضروريا فى مثل هذه الاجتماعات الطويلة أن يحضر الشعب معه ما يحتاجه من طعام وشراب فى التياترو ولكن زيادة فى رعاية الشعب فإن الخورجيين أى المكلفين بالإشراف والتمويل على التياترو كل فى يومه يوزعون الفطائر والنبيذ على الشعب .

وكما ذكرنا فإن هذه العمليات المسرحية لها طابع دينى مقدس فكان افتتاح العمل يبدأ بمراسم التطهر بدم خنزير صغير ، وكان كاهن الإله الأكبر يجلس على مقعد فى وسط الصف الأول أمام المذبح القائم فى وسط الاركسترا ، ثم يعلن عن بدء التمثيل بصوت نفير ورغم الجو الدينى الذى يخيم على المكان ، فإن المشاهدين

كانوا يظهرون مشاعرهم بالتصفيق والصفير وضرب الأرض بالأرجل ، وقد ذكرت النصوص أن بعض المؤلفين كانوا يأتون بمن يصفق لأعمالهم ، ويقول الشاعر الرومانى (هوراكى) هوراس فى مثل ذلك « انه من السهل على الشاعر الغنى أن يشترى الاستحسان فالمتملقون مثل الندابات فى الجنازة لا يشعرون بأى حزن رغم كثرة بكائهم » (De Arte Poet.448) .

وفى آخر المسابقة يعلن حكم المحكمين وتوزع الجوائز وهؤلاء القضاة يتم انتخابهم قبل الأعياد ضمن إجراءات تنظيمها فكان ينتخب بالقرعة من قائمة بأسماء جميع الحكام عشرة لهم كراسى مخصوصة وكان حكمهم عن طريق التصويت ثم تجرى القرعة على أصواتهم هذه ، فيختار خمسة أصوات من العشرة وكانت العملية بعد ذلك ، أن توضع أصوات العشرة المكتوبة على لوحات غالباً من الفخار فى إناء ثم توضع خمسة مكعبات سوداء وخمسة أخرى بيضاء فى إناء آخر وتسحب فى وقت واحد لوحة من اللوحات المكتوبة عليها الأصوات العشرة ، ومن الإناء الآخر مكعب من المكعبات الملونة وبعد الانتهاء من سحب كل الأصوات ومع كل واحد منها مكعب يوضع مع اللوحة ، ثم تكون النتيجة عن طريق اختيار الخمس لوحات التى يكون معها الخمسة مكعبات البيضاء .

هذا الاحتياط المبالغ فيه يعبر فى الواقع عن شدة حرص المسئولين والشعب على التياترو وعدم الإضرار بالمؤلفين الشعراء وإفساح المجال لكل فنان آخر أن يأخذ دوره وتقديره بعيداً عن الأهواء ثم الحرص على وضع التياترو الذى صار منبراً صادق

التعبير عن كل ما يخص الشعب من دنيا ودين ويصور لهم مثلهم العليا فى كل مسا لكهم فى دروب الحياة بمنأى عن النقد المغرض والميول الشخصية .

لكن ذلك لم يمنع الجمهور من ممارسة الضغط على المحلفين بالضجيج مما يجعل مهمة حملة العصى أى المشرفين على النظام مهمة صعبة ، وقد وصف أفلاطون ، فى استعلاء ، المشاهدين أثناء العيد بأنهم « ثياتروقراطيون » فوجه لهم تهمة التياتروقراطية Theatrokratia أى حب السيطرة على التياترو (أفلاطون القوانين = Flat. Leg. 701a =)

وكانت الجوائز توزع على كل التمثيليات من تراجيديا وكوميديا وساتير ، وعلى الشعراء المؤلفين والممثلين الأول وكلها كانت جوائز من أكاليل الغار إلا جوائز كورس الديثرامب ، فقد كانت بشكل حامل ذى ثلاث أرجل من نحاس ، هذا بخلاف الأجور التى كانت تدفع للشعراء والممثلين الأول لكل رواية بنسبة تقديرها أما المنتجون أو الخوريجيون الذين نالوا نجاحاً فى مهمتهم المسرحية، فكانوا هم أنفسهم يقيمون تذكاراً يخلدون به انتصارهم وشهرتهم ويكرسون هذا التذكار للإله ديونيسوس ، ولا تزال بعض هذه التذكارات مثل تذكار ليسوكراتيس Lysocrates محفوظاً حتى الآن .

اما بالنسبة لاحتفالات العيد كلها بشكل عام فبعد يومين من انتهاء العيد كان يعقد اجتماع عام فى التياترو للنظر فى مسلك الأرخون (الحاكم) الذى أشرف على تنظيم كل احتفالات العيد السنوية

فإما ان يصوت الشعب له بالشكر أو باللوم .

هذا المثل من الإيمان برسالة التياترو يتمثل فى الديمقراطية الأثينية الحريصة على انطلاق الشعب نحو المثل العليا بان يكون له إدارة شئون الدولة ، وتدبير شئونه هو ، والقيام بدوره القيادى للشعوب الحرة المعاصرة والمستقبلة . وهى خالقة التياترو مدرسة الشعب الأولى ومنبره الثقافى والاجتماعى ، فأقامه الشعب على قدم المساواة مع جمعية الشعب ومجلس الخمسمائة مجال الشعب السياسى والإدارى هذه الحرية التى لم تتح للشعب المصرى القديم فى مصر الفرعونية مما سلبه مجاله الثقافى والاجتماعى وعزله بعيداً عن الخاصة الجامدة اللائذة بالدين تستمد منه السيادة والسيطرة والحكم والتحكم ، فظل ملتزماً بالأرض بعيداً عن كل ما يحيط بها .

إن الإنسان ليدهش ويعجب من هذا المستوى العقلى لهذا الجمهور الأثينى الواعى المثقف الذى تعرض أمامه أكبر مشكلات الحياة وتناقش أخلاقيات وعقليات الأفراد والجماعات الدينية فى القرن الخامس ق . م فى إطار التراجيديات ، وأما الكوميديات فكانت تلهب بسياط النقد الدهماء والشعراء والفلاسفة والحكام وحتى المشاهدين بدون رحمة تلهبهم جميعاً بسياط قاسية من الخشونة وبراعة النكتة والسخرية اللاذعة ، فلم يكن الأثينى يحضر للاستمتاع بالقيم الأدبية والشعرية الفائقة التى كانت تصاغ فيها مقطوعات التراجيديا والكوميديا فى عيد الإله ديونيسوس فقط ، بل أيضاً من أجل أهم الأحداث فى الحياة العامة . يأتى الناس بشعور روحانى بالوحدة ويرتفعون على أنفسهم وأشخاصهم ويجتمعون للحكم والتفكير

والتأمل . هذا ما كان ممكنا فى أثينا القرن الخامس ق . م التى كانت تشمل وتبلور كل أوجه الحياة المثالية أما بعد ذلك فى العصور التالية فتضعف قوة ارتباط الوحدة الروحية وتبرز وتسود المصالح الشخصية عند المواطنين وتبهت الأهمية الدينية فى الدراما التى ألفوها فى عيد ديونيسوس وتصبح دنيوية واقعية ثم يفقد الكورس أهميته وشيئاً فشيئاً يختفى نهائياً ، وتتجه التراجيديا إلى مشكلة نفسية وتنقلب الكوميديا القديمة التى كان مجالها الحياة العامة إلى تسلية حول الحياة الخاصة أى إلى «الكوميديا الوسطى» إلى أن أتى العصر الذى يكرس فيه التمثيل للجمال والبهجة والتسلية .

هذا المسرح كما نسميه الآن أو التياترو كما أوضحنا سابقاً كان غاية فى البساطة فى بدايته حتى انه كان مكوناً فقط من دائرة الأوركسترا (التى تشبه دائرة الجرن اصلها الأول فى العصور البدائية) على هضبة يحيط بها منحدر تل الأكروبول فى نصف دائرة ، وكان يقف عليه الشعب بدون مقاعد أو ربما كان بعض الناس يجلسون القرفصاء إذا تعبوا من الوقوف يشاهدون فرقة المنشدين أو الكورس الراقص حول مذبح الإله ديونيسوس الذى كان قائماً فى وسط الأوركسترا ، وقد كان منها فى أثينا أثنتان ، أوركسترا فى الأجورا — السوق العامة — والأخرى بجانب معبد ديونيسوس الذى يقع تحت سفح الأكربول فى الجانب الجنوبى ، وفى هذا المكان بنى التياترو الأول الذى كان يبنى كل عام مؤقتاً لفتره الأعياد ثم يزال وأخيراً أصبح بناء ثابتاً ، وهو أصل التياترو فى العالم كله حتى عصرنا هذا .

الشعراء التراجيديون الأول

مؤسسو التياترو

هؤلاء هم الشعراء الذين ارتبط بهم تطور التياترو الأول. بما كتبوه من تراجيديات وكوميديات انهم يعتبرون بحق مؤسسو التياترو الاثيني اليوناني وطليعة من نهضوا به حتى وصل بأعمالهم كشعراء ومخرجين إلى ذروة تطوره فوضعوا أسس فنه وتقاليده التى اخذناها عنهم وتوجد فى مسارحنا حتى الآن .

أيسخيلوس Aischylos

أيسخيلوس أقدم الشعراء التراجيديين الأول الذى اقب بأبى التياترو لما قدمه من تراجيديات كانت سبباً فى تدعيم وتطور التياترو الأول الدينى فى اثينا بما استحدثه من أجل إخراج مسرحياته التراجيدية من آلات وأدوات وملابس وأحذية . الخ . ثم هو أول من أضاف إلى الممثل الواحد فى هذا التياترو البدائى ممثلا ثانياً فأصبح يقوم بالأداء المسرحى مع الكورس ممثلان ، كما أضاف إلى المسرح نفسه صوراً لمناظر مسرحية أى مايسمى بالسكينوجرافيا، وقد قيل انه أول من استحدثها ، وعاونه فى ذلك الفنان أجاثارخوس Agatharchos .

ولد ايسخيلوس فى ايلوسيس شمال غرب اثينا وعاصر الحرب الفارسية اليونانية واشترك فى معاركها الفاصلة مرثون وسلاميس وبلاتيا . وقد ظهر فى شبابه الباكر كشاعر تراجيدى ومنافس

للشاعرين براتيناس Pratinas وخوريلوس Choirilos وفاز بأولى جوائزه سنة ٤٨٨ ق . م . . وقد كان دائم التنقل على عكس زميله الصغير سوفوكليس . فذهب إلى بلاط الملك هيرون Heiron فى سيراكوسا بصقلية . وكتب أول براجيدياته « الايتنيين Aitnaioi بمناسبة تأسيس هيرون مدنية ايتنا Aitné وبعد عودته فاز عليه الشاعر سوفوكليس بتراجيديته الأولى ولكن ايسخيلوس فاز عليه فى السنة التالية برباعيته Tetralogia التى كانت التراجيديا « سبعة ضد طيبة Thebes » واحدة منها . ثم بعد تأليفه ثلاثيته المعرفة فى سنة ٤٥٩ Oresteia التى تتكون من ثلاث تراجيديات اجا ممنون ثم خيوفوراى Cheophorai ثم ايومينيدس سافر إلى مدينة Gela وهى « إحدى مستعمرات الدوريين بجنوب صقلية » لعدم ميله إلى الديمقراطية الأثينية ومات هناك وأقيم له تذكار بها وقيل إنه مات بحادثة فقد وقعت على رأسه سلحفاة كان نسر يطير بها فسقطت منه على رأسه ومات . وقد دفنه سكان جيلا وأقاموا له تمثالا تكريماً لذكراه ، ثم بعد ذلك أقام له ليكورجوس الخطيب الأثينى تمثالا من البرونز كما أقام ليكورجوس أيضا تمثالين للشاعرين سوفوكليس ويوريبيدس فى تياترو أثينا ، وزيادة فى تكريمه اصدرت جمعية الشعب قراراً أن تقدم المدينة (اثينا) كورس عندما تعرض أى مسرحية من مسرحياته وتقدم له اكاليل انتصار بعد أن تؤخذ أصوات الشعب فى الجمعية العامة بالإنعام بها عليه كأنه حى بينهم ، وقد جمعت أعماله كما جمعت أعمال زميله من بعده وحفظت نسخة منها تجنباً لأى تغيير فيها . وكان له ابن يسمى

ايوفوريون وهو شاعر تراجيدى مجيد أيضاً وكذلك ورث هذه الموهبة ابن اخته المسمى فيلوكاليس ثم توارثت ذريته جميعهم هذه الموهبة عن جدهم ايسخيلوس .

وقد بلغ عدد تراجيدياته تسعون ، ٨٢ من هذا العدد لم يبق منها إلا بعض اجزاء فقط من أصولها ، أما الذى ورثناه عنه كاملا فسبع تراجيديات فقط . (١) . الفرس ، كتبها سنة ٤٧٣ ق . م وهذا الاسم اتى من تسمية الكورس به وكان موضوعها هزيمة إجزرسيس ملك الفرس فى موقعة سلاميس وهو نفس موضوع تراجيديا « فرينيخوس » وهو شاعر معاصر لأيسخيلوس . إلا أن معالجة الموضوع كانت مختلفة عند كل من الشاعرين . (٢) تراجيديا « سبعة ضد طيبة Epta epi Théba » وهى واحدة من رباعية أى tetralogia ألفها الشاعر وموضوعها خرافة طيبة الخاصة بملك طيبة ونبوءة أوديب ونزاع ابنيه على عرشه وكل ذلك فى محيط يربط هذه التراجيديا بتراجيديا Laius (أبو أوديب) وتراجيديا أوديب الطاغية فكانت تراجيديات ثلاث فى ثلاثية (تريلوجيا) يربط بين قصصها الثلاث صلة محيط واحـــد . أما الأسطورة أى الرواية الساتيرية التى بها تتم حلقات الرباعية tetralogia فهى اسطورة Sphinx (أبو الهول) وهى الرواية الختامية كما قدمنا . (٣) المتضرعات أى (Iketides) ، الكورس فيها بنات Danaus اللائى هربن من مصر وتحكى عن استقبالهن فى أرجوس ، وواضح أن هذه التراجيديا جزء من رباعية أخرى ، ومن أسلوب معالجتها وعقدتها البسيطة يظهر أنها

كانت من أقدم مسرحياته ويغلب عليها طابع الشعر الغنائي .
(٤) Prometheus « مقيداً » وهي جزء من ثلاثية يطلق عليها اسم بروميثيا Prometheia والثانية ربما كانت Prometheus الذي أحضر النار للآدميين . والثالثة Prometheus « طليقا » ، والخرافة عموماً تنسب إلى بروميثيوس كل الفنون الانسانية (وهو أصل التعدين)
(٥ — ٧) ثلاثية أوريستيا Oresteia وهي الثلاثية الباقية كاملة وتظهر فيها الصلة بين تراجيدياتها الثلاث أجا ممنون قصة مقتله أثناء عودته من الحرب إلى بلده . خيوفوراي وهو اسم أطلق على كورس هذه التراجيديا الذي يمثل أسيرات طروادة وهن يريقن الانخاب على قبر أجا ممنون الذي ثأر ابنه أوريستيس وأخته إليكترا Electra لأبيهما من إجيسثوس وكليتمنستر Klytalemnestra على القبر ثم ايومينيدس Eumenides ويظهر فيها أوريستيس وقد برأته المحكمة العليا في أثينا (الأريوباجوس Areopagos) أي تل آرس . كتب الشاعر هذه الثلاثية ٤٥٨ ق . م . وربما كانت آخر ما كتبه في أثينا ، وهو عمل يعتبر شاملا لكل تصورات الشاعر الفنية ، وهو من أحسن الأعمال التي أخرجت على المسرح ، فروحه معبرة عن روح عصره الشجاعة الجادة ويدل أيضاً عمله هذا على انطلاق شخصية الشاعر التي كان هو نفسه فخوراً سعيداً بها راضياً عنها بما فيها من تعبير قوي مؤثر ، وفي كلماته ووصفه الواعي الشديد الجريء في أسلوب زاخر بالاستعارات والتشبيهات ، وقد كانت نظرته إلى الكون تكشف عن عقلية الشاعر الفلسفية العميقة حتى سماه الأقدمون « فيثاغورس Pythagoras » وثلاثياته كانت إما في

محيط خرافة واحدة أو تجمع بين قصص منفصلة وفق أخلاقيات أو صلة خرافية حتى مسرحياته الأسطورية كانت مرتبطة بتراجيدياته شديدة الصلة بها .

وهذا الشاعر هو خالق التراجيديا من جهة زيادته ممثل ثانى للأول وقـد أسس الحوار الدرامى الأصيل الذى جعله العامل الأساسى فى المسرحية بعد أن حذف منه الاجزاء الغنائية الكورالية، ثم هو الذى أدخل المناظر المسرحية وأدخل تعديلات على الأقنعة وملابس الممثلين وأحذيتهم ثم تسريحاتهم مما أبرز شخصيتهم على المسرح وجعلها تظهر أكبر كثيراً من شخصية الرجل العادى كما سيأتى ذكره ، وأدخل الآلات أى ميكانيكية المسرح وادمجها مع الرسومات بشكل عظيم ، وكما كانت تقاليد هذا العصر كان يمثل فى تراجدياته بنفسه ويدرب الكورس على الغناء والرقص بل هو قد ابتدع شخصيات راقصة جديدة .

سوفوكليس Sophokles

واحد من ألمع الشعراء التراجيديين أصحاب الفضل الأكبر على التياترو اليونانى الأثينى فى عهد تكوينه الأول والنهوض به إلى وضعه العالمى ، كان ثرياً فأبوه سوفيلوس صاحب مصنع أسلحة وقد ولد سوفوكليس حوالى سنة ٤٩٦ ق . م . وشب على تعلم الموسيقى ومهر فى العزف على القيثار والألعاب الرياضية والرقص حتى أنه أثناء الاحتفال بالانتصار على الفرس فى موقعة سلاميس رأس وهو فى سن الخامسة عشرة فريق غناء البايان Paian أى نشيد تغنيه الجماعة فى المناسبات الهامة كالانتصار أو الأعياد الدينية وكان أصلا نشيد فى التسبيح لأبللون . وقد فاز فى السابعة والعشرين من عمره على أيسخيلوس الذى كان يكبره بثلاثين عاماً بالجائزة الأولى ، وظل بعد ذلك فى مقدمة الشعراء التراجيديين ، وكان شديد الارتباط بأرض وطنه أثينا فلم يقبل أى دعوة إلى خارجها بعكس ايسخيلوس ويوريبيدس ، ورغم عدم ميله الظاهر إلى الدخول فى الحياة العامة فقد تولى كثيراً من المناصب العامة فكان قائداً من ضمن القواد العشرة ، وعمل فى الأسطول مع بركليس قائداً فى الحرب ضد جزيرة ساموس ثم كان سفيراً ومفاوضاً مع الحلفاء لما عرف عنه من لباقة ومهارة عملية ، وكان لشخصيته الجذابة المحبوبة الفضل فى كثرة أصدقائه ، وكان من بينهم المؤرخ المعروف هيرودوتوس Herodotos واشتهر بحبه واحترامه للآلهة وخاصة إله الشفاء أسكليبوس Asclepios الذى يقال إنه كان

كاهنا له ويتندرون عليه بالقول ان حبه لأسكلبيوس كان سبباً في حياته الطويلة واحتفاظه في شيخوخته المتأخرة بتمام عقله وصفاء ذاكرته حتى أنه عندما قامت — كما يقولون بدون أسانيد تؤيد هذا القول ، قامت مشاجرة بين سوفوكليس الأب وابنه إيوفون Iophon لتفضيل الأب بن ابنه عليه اتهمه إيوفون أمام المحكمة بضعف عقله وعدم قدرته على إدارة أعماله ، فدحض سوفوكليس هذه الفرية بأن قرأ شعر الكورس كله في تراجيديته التي كتبها عن مسقط رأسه (أوديب في كولونوس Colonos). وفي حرب البلوبونيز كان ضمن قواد الجيش مع القائد نيكياس ثم عمل رئيساً لإدارة خزانة الحلفاء التي كان مقرها الأكروبوليس أي كان هيللينوتامياس Hellenotamias ثم كان عضواً في اللجنة الأولية لدراسة وضع دستور أوليجارخي لأثينا سنة ٤١٣ ثم عمل كذلك في نطاق الكهنة .

تزوج نيكوستراتي Nicostrate الأثينية وأولدها إيوفون وكان كاتباً تراجيدياً كأبيه ثم رزق ابنا آخر من زوجته الثانية ثيوريس Theoris سماه أريستون ، أنجب أريستون هذا ولداً سماه باسم أبيه سوفوكليس وقد اشتهر ابن ابنه هذا أيضاً بتراجيدياته ثم اشتهر أيضاً بإخراجه تراجيديات جده . وقد ثارت حول موت سوفوكليس الأب في ٤٠٥ قصص كثيرة خرافية منها ما يقال انه مات فرحاً لما أن نال جائزة على تفوقه في الدراما ؟ أما الحقيقة الواحدة المحققة بين معاصريه هي أن موته كان مكرماً كما كانت حياته كريمة مكرمة والقصة التي تتعلق بجنازته تقول أن ديونيسوس الإله كان يظهر في أحلام قادة سبارطة وكانوا إذ ذاك يحاصرون

اثينا ويأمرهم بالموافقة على هدنة مؤقتة لفترة قصيرة يدفن فيها سوفوكليس بمقبرة عائلته خارج اثينا ، وعلى قبره قامت سيرين Seirene رمزاً لسحر فن الشعر وبعد موته عبده الأثينيون وكانوا يقدمون له الأضاحى سنوياً وقد أقام له الخطيب ليكورجوس تمثالا من البرونز مع الشعراء التراجيديين الاخر فى تياترو اثينا ثم حفظت نسخة من مؤلفاته كما فعل مع ايسخيلوس حتى لا تتعرض لتحريف وكذلك بالنسبة لأعمال يوريبيدس .

كان سوفوكليس شاعراً رقيقاً خصباً بلغت مؤلفاته من ١٢٩ إلى ١٣٠ دراما عرف من عناوينها ومن بعض أجزاء نصوصها المكتوبة أكثر من مائة إلا ان ما أتى إلينا منها سبع تراجيديات فقط كاملة .

الأولى : التراخينيات (من مدينة تراخيس فى تساليا) والثانية : أجاكس (Aias) والثالثة : فيلوكليتس والرابعة : اليكترا والخامسة : أوديب الطاغية والسادسة : أوديب فى كولونوس والسابعة : أنتيجون وهذه التراجيديا أخرجها من بعده حفيده سنة ٤٠٥ .

وبجانب التراجيديات كتب سوفوكليس مقطوعات شعرية قصيرة متضمنة حكمة وأحياناً تكون ساخرة أى (ابيجراما Epigramma) ثم مقطوعات بايان Paian أى نشيد للمناسبات الهامة لتكريم الآلهة والاحتفال بالنصر ثم كتب المراثى أيضاً ثم كتب نثرا عن الكورس ،وقد فاز بالجائزة الأولى على بعض تراجيدياته أكثر من عشرين مرة ، ونال على بعضها الجائزة الثانية ولكنه لم ينزل مطلقاً إلى الجائزة الثالثة وقد بلغ فى نظر الفنانين ذروة

الكمال فى فن التراجيديا طوال العصور القديمة وقد أطلق عليه أحد الكتاب الأقدمين صفة (تلميذ هومر) فإذا كان ايسخيلوس هو خالق التياترو فسوفوكليس أوصل التياترو إلى قمة كماله فى ذلك العصر وقد أضاف ممثلا ثالثا زيادة على الممثل الثانى الذى أضافه ايسخيلوس من قبل ، وقد طور سوفوكليس الكورس فنياً وزاد فى عدده من ١٢ إلى ١٥ عضواً وأضاف الجديد على ملابس الممثلين وديكورات المسرح .

وقد جعل من كل تراجيديا له عملا فنياً متكاملا وكل عنصر فى كل تفصيل كان يعده إعداداً ماهراً محبوكاً وقد ظهر فنه واضحا فى الطريقة التى كان فيها الأداء يتدرج من الشخصيات الدرامية وقد نجح فيما لم يستطعه ايسخيلوس ويوريبيدس بطبعهما الفطرى من إبراز رقة المرأة وشجاعتها البطولية ثم كان ممتازاً ومعروفا بشدة ميله إلى الدين بما يظهر فى أعماله من احترام تلقائى للآلهة .

يوريبيدس Euripides

ثالث كبار شعراء التراجيديا الأول، مؤسسى التياترو اليونانى.
ولد فى جزيرة سلاميس سنة ٤٨٠ ق . م . أثناء الانتصار العظيم
على الفرس من والدين فقيرين ، ولكنهما أتاحا الفرصة أمامه
للتدريب فى الجمناز مما جعله كفءا لمباريات الألعاب الرياضية
بناء على نبوءة غامضة بأنه سيحصل على أكاليل نصر . ويقال انه
فعلا حصل على نصر فى المباريات الرياضية ولكن كان النصر العظيم
على موعد معه فى مجال الأدب والدراما . وقد صاحب لفترة
طويلة الفيلسوفين أناجزاجوراس Anaxagoras وسقراط وكانت
صداقته مع سقراط قوية وطيدة طوال حياته ، وقد أخذ عن
الفيلسوف السفسطائى بروتاجوراس وغيره قسطاً وافراً من
الفلسفة والخطابة ، وفى الخامسة والعشرين من عمره قدم رباعية
سنة ٤٥٥ هى أولى أعماله ولكنه لم يحصل على جوائز قبل الثالثة
والأربعين من عمره وربما أنه لم يحصل إلا على أربع جوائز فقط إلا
أنه لم يسأم كتابة التراجيديا وقد ركز اهتمامه على حوادث عصره
الهامة والمسائل العامة ولكنه شخصياً كان عزوفاً عن الحياة عامة
على غير ما كان عليه سوفوكليس ، وكان منعزلا عن المجتمع مغرماً
بمكتبته العظيمة منكباً على دراساته يستوحى فى برجه هذا خلقاً
شعرياً رقيقاً ، وربما كان دافعه إلى ذلك فشله فى زواجه مرتين
فزوجته الأولى لم تكن مخلصة فانفصل عنها بعد أن أنجب منها
ثلاث فتيات ، وقد اهتمت صغراهن بإخراج عدة تراجيديات

لأبيها بعد وفاته أما زوجته الثانية فقد تركته وفى سنة ٤٠٩ وكان فى الواحدة والسبعين من عمره ، ترك أثينا ويفسر رحيله هذا على أنه هروب من مشاكله العائلية وفى نفس الوقت ابتعاد عن مهاجمة الكوميديين له ، فذهب إلى ماجنيزيا Magnesia فى تساليا ، وقد استقبلته المدينة ضيفاً عليها ثم رحل منها إلى بلاط اخيلاوس ملك مقدونيا والتف حوله لفيف من الشعراء والفنانين وكانوا يعاملونه باحترام وأدب عظيمين ، وقد مكث هناك سنتين تقريباً كانا آخر سنى حياته ثم مات سنة ٤٠٥ ق . م . وقد تراوح عدد تراجيدياته بين ٧٥ و ٩٣ دراما بقى لنا منها ١٨ واحدة . (١) الكيستيس Alkestes التى افتدت زوجها ادميتوس Admetos وماتت بدلا منه (٢) أندروماخى Andromache زوجة هيكتور ابن بريام الذى قتله أخيلليوس (٣) باكخاى Bakchae أى وصول ديونيسوس إلى طيبة وقتل بنثيوس Pentheus (٤) هيكابى Ekabe زوجة بريام Priamos وكانت هى وبنات بريام من سبايا قواد اليونان بعد سقوط طروادة وكانت هى ن نصيب أوديسيوس وأما بنت زوجها كاساندرا فكانت من نصيب أجا ممنون (٥) هيلينا (٦) الكترا Electra (٧) هيراكلايداى Herakleidae أطفال هرقل الذين حماهم ديموفون ملك أثينا من اضطهاد ايوريثيوس Eurytheus ملك أرجوس (٨) جنون هرقل (٩) المتضرعات Iketides وهن أمهات السبعة رؤساء الذين سقطوا أمام طيبة ولم يسمح بدفنهم فتوسلن إلى Theseus ثيسيوس ملك أثينا فأرغم الطيبيين على دفنهم (١٠) هيبوليتوس Hippolytos (١١)

أفيجينيا فى أوليس (١٢) أفيجينيا فى تاورى (١٣) إيون (١٤) ميديا Medeia الساحرة التى عاونت جاسون « Iasôn » فى الحصول على الفراء الذهبى (١٥) أوريستيس Orestes (١٦) ريسوس Rhesos ملك تراقيا وحليف طروادة (١٧) طرويايس Trôiades بنات طرواده عائلة بريام سبايا قواد اليونان بعد الاستيلاء على طروادة (١٨) الفينيقيات phoinissai من اسم الكورس الذى كان مكوناً من بنات فينيقيات وهذا الكورس الذى أعطى التراجيديا هذا العنوان لم تكن له صلة كبيرة بالقصة التى تقع فى محيط طيبة ثم أخيراً قصة أسطورية (Satyros ساتيرية) بعنوان Kyklops كيكلوبس (عمالقة من أبناء إلهة الأرض ، وكان كل منهم له عين واحدة فى وسط جبهته) وتدور حوادثها حول أوديسيوس والمارد Polyphemos بوليفيموس وكيف أصابه أوديسيوس بالعمى وهذه الأسطورة هى الوحيدة من نوعها التى بقيت لنا كاملة بأسلوب وتكوين القصة الساتيرية.

وأقدم هذه القصة هى الكيستيس Alkestis مثلت سنة ٤٣٨ ورغم أنها ليست أسطورية بالمعنى المعروف إلا أن لها ملامح الكوميديا فى آخرها وفعلا مثلت كدراما ختامية لرباعية بدلا من الأسطورة، أما تراجيديا باكخاى فقد مثلت بعد وفاته وهى التى كتبها فى مقدونيا فى آخر أيامه ، والتراجيديا التى يشك التى فى نسبتها إليه فى العصور القديمة أيضاً فهى ريسوس Rhesos ، لقد كانت تراجيديات يوريبيدس مختلفة القيم فمنها مثل هيبوريتوس وباكخاى وصل بها الشاعر إلى أسلوب سفوكليس ، وفى بعضها الآخر اقتربت منه ،وقد اعتاد أن يضيف إلى كل مسرحياته مقدمة يفسر بها الرواية

للمشاهدين ، ولم تكن هذه المقدمة شديدة الصلة بالقصة كما رأينا ، ثم أيضاً كانت الصلة واهية بين الكورس والحوادث الدرامية ، وقد كان يميل دائماً إلى أن يظهر الاله فى سماء المسرح للتخلص من العقدة الصعبة Deus ex machina وهو اصطلاح يعنى التخلص المفاجيء من عقدة صعبة بأن يتجلى الاله فيجد مخرجاً للمعضلة ، وقد كان سيد من يتفنن فى المواقف التى تحرك وتثير العواطف وقد كان قديراً فى عرضه العواطف الانسانية خاصة عاطفة الحب التى لا يمكن مقاومتها عند المرأة ، ولم يكن كسلفيه ايسخيلوس وسفوكليس متدينا فالآلهة بالنسبة له لم تكن قوى أخلاقية وفلسفة يوريبيدس ليست مصيرية بمعنى ان الاحداث هى وليدة ظروف وليست تدبيراً ألهياً مقدراً ولم تكن شخصياته تعلو على مستوى الحياة العادية بل نزل بها إلى مستواها وكان مغرماً بإبراز عيوب المرأة حتى أنه سمى بعدو المرأة « misogynes » ثم كان كثير الاهتمام بالسياسة ، ويظهر تأثره بالاعتبارات السياسية فى هيكل شخصياته . وقد كان لاهتمامه بالفلسفة السفسطائية أثر على محاوراته التى صيغت بأسلوب خطابى جدلى ، ورغم تأثير روح العصر عليه فقد كان شاعراً عظيما ذكيا وكانت له شعبية كبيرة بين معاصريه وتقدير خاص عند يونانيى اليونان الكبرى بجنوب إيطاليا حتى انه بعد مأساة صقلية التى هزمت فيها أثينا كان يطلق سراح الأسرى إذا ما ثبتت معرفتهم بأشعار يوريبيدس . وفى القرون التالية بعده كانت تراجيدياته نموذجا للشعراء وكان الشعراء الرومان يفضلون اقتباس مسرحياته عن تراجيديات غيره من الشعراء .

ارستوفانيس Aristophanes

الشاعر الكوميدى الأول بعد الشعراء التراجيديين الثلاثة ولد ٤٤٤ ق. م من اب غير مواطن اثيني اتى من رودس وأقام في اثينا ويقال انه اتى من مصر ؟ وعندما طالب أبوه بحقوق المدنية عارض رغبته الخطيب كليون Cleon الذى اغضبه ارستوفانيز وقد كتب اولى كوميدياته ٤٢٧ ق . ولكنها لم تمثل باسمه لصغر سنه وقد حدث ذلك لعدة روايات له كانت تخرج باسم كاللليستراتوس وفيلونيدس حتى سنة ٤٢٤ اخرج هو باسمه كوميديا الفرسان Hippeis . عرف من كوميدياته قديما ٤٤ مسرحية رغم أن أربعا منها غير ثابتة النسبة إليه وقد بقى لنا بجانب ٢٦ دراما لا يعرف منها إلى عناوينها وبعض أجزاء من نصوصها ، احدى عشرة كوميديا (١) الاخارنيون Acharneis وفاز بها على الشعراء الآخرين ٤٢٥ وقد ألفها أثناء حرب البلوبونيز يحث فيها الاثينيين على السلام . (٢) الفرسان Hippeis (٤٢٤) وقد فاز بالجائزة الأولى عليها أيضاً وكانت موجهة خاصة ضد الخطيب Cleon (٣)السحب Nephelai سنة ٤٢٣ وهى أشهر رواياته ويرى فيها ارستوفانيز انجح كوميدياته رغم أنه عند عرضها نال الجائزة الثالثة فقط وكانت موجهة ضد تأثير السفسطائيين الهدام عندما هاجم كبيرهم الفيلسوف سقراط . (٤) الزنابير Sphekés أخرجها سنة ٤٢٢ ونال عليها الجائزة الثانية وهى هجاء للاثينيين على شغفهم بالقضايا. (٥) السلام Eirene سنة ٤٢١ وفازت بالجائزةالثانية أيضاً كالزنابير (٦) الطيور Ornithes التى مثلت سنة٤١٤ وفازت كسابقتيها بالجائزة

الثانية وهى أكثر كوميدياته مرحاً وتعرض الآمال الرومانتيكية التى كان يعلقها الاثينيون على حملة صقلية وهى بدون شك أنجح انتاج فكرى للشاعر وتتميز بفيض من استعمال المصادر الدراماتيكية من عناصر الفارس ، والهجاء المقذع والكلام المكشوف والنكتة المحلية والشعر البديع . (٧) ليسيستراتى Lysistrate (التى لم تجند) سنة ٤١١ وهن نساء يدبرن لاحلال السلام بدلا من الحرب ويعملن لاتحاد يونانى عام وسلام دائم وهذه آخر مسرحياته السياسية . (٨) ثيسموفوريازوسى Thesm-ophoriazousi (المحتفلات بعيد التيسموفوريا Thesmophoria فى شهر نوفمبر وهن نساء من أثينا وغيرها يحتفلن تكريماً للإلهة ديمتر بعد انتهاء موسم الزراعة فى الشتاء) ثم هى هجاء أيضاً ضد يوريبيدس الذى كان معتبراً عن تصور خاطىء عام، عدو النساء . وهؤلاء النساء المحتفلات قد قدمن يوريبيدس للمحكمة . (٩) الضفادع Batrachoi سنة ٤٠٥ نالت الجائزة الأولى وتشع هذه الكوميديا بملامح عبقرية وذكاء الشاعر فى تناوله تأخر فن التراجيديا ويوقع اللوم فى ذلك على الشاعر يوريبيدس الذى كان قد مات فى تلك السنة (سنة ٤٠٥). (١٠) المجتمعات فى الجمعية العامة Ekklesiazousai وهو اجتماع قومى للنساء وقد استولين على الحكم ووضعن شكلا من أشكال الحياة المشتركة سنة ٣٩٢ . (١١) إله الثروة Ploutos الإله الأعمى الذى رد أسكلبيوس إله الشفاء له نظره رغم احتجاج إله الفقر وحل بذلك عصر سعيد أفضل ، وقد كان أول عرض لهذه الكوميديا سنة ٤٠٨ ثم أعيد عرضها سنة ٣٨٨ والكورس فى هذه الرواية لم يكن عمله هاماً

«وكان غير فعال وبدون براباسيس (parabasis أى أسلوب عمل الكورس فى الكوميديا القديمة) وهذه الكوميديا تعتبر نقطة تحول من « الكوميديا القديمة إلى الكوميديا الوسطى» .

إن الرأس السائد فى العصر القديم عن أرستوفانيس ظهر عند أفلاطون فى « symposium » (محاورات أفلاطون عن Eros أى الحب) الذى يعتبر أرستوفانيس من أنبل الرجال وفى إحدى المقطوعات القصيرة التى تنسب لأفلاطون يقول إن الرشاقة والجمال والرقة وعذوبة اللفظ وسحر الكلام عندما كانت تبحث عن مكان مقدس أبدى لها وجدته فى روح أرستوفانيس فهو يجمع بين الفهم الدقيق والشعور المرهف والخيال الخصب بدرجة تفوق ماعند الشعراء القدامى إلا القليل منهم ، فنظرته الثاقبة التى تنفذ إلى أعماق شرور عصره وأسرارها الخفية وسخريته من كل النقائص وروحه المشتعلة حماساً لوطنه والتى كانت تتحرق شوقاً لعودة الأيام الشجاعة العظيمة لعصر مراثون ، وكان ذلك دافعه — غير عابىء باحترام أى شخص أو أى اعتبار ذاتى — إلى إظهار الأخطاء التى يراها وكشفها للناس فى وضح النهار ويلهبها بسياط السخرية اللاذعة ووخز أشواكه ، بينما خياله الذى لاينضب دائم اختراع مواد فنية فائقة ، فإذا كانت فكاهاته مكشوفة فاضحة فذلك يرجع لشخصيات الكوميديا القديمة وخلاعة الاحتفالات الديونيسية التى كانت تمثل فى عصرها كوميدياته ، وقد اعترف الباحثون القدماء بأهمية أعماله وقد اجتهدوا اجتهاداً كبيراً فى جمعها والتعليق عليها ، وقد سجلت كثير من هذه النبذ والذكريات الحلوة عنها فى كتاباتهم ودراساتهم لها فى مجموعة لدينا بعنوان Scholia (سخوليا) .

هيكل التياترو القديم

عندما تكلمنا عما أسماه العلماء بالتياترو المصرى الذى أقامه الباحثون على أساس وجود نصوص دينية درامية قلنا ان تلك النصوص لاتثبت وجود تياترو وانها لاتعدو القصص الدينى الذى يلتزم بالطقوس والمراسم السرية — أكثر منها نصوصاً درامية ، وإنما هى تحتوى على نواة لنشأة التياترو مما كان يجرى فى المعابد تقليدا بشكل احتفالى بدائى مرت بها كل الحضارات القديمة دون أن ترقى إلى وصفها بالتياترو ، وقد كان واضحاً أن العلماء قد حملوا تلك النصوص أكثر مما تحتمله من تأويلات وتفسيرات وتخريجات مفتعلة . أما الدراما الدينية بالمعنى الصحيح التى نشأت من القصص الدينى فى اليونان فقد تطورت من النشيد الدينى المسمى ديثرامب فى مدح الاله ديونيسوس وتمجيده وكان تطور هذا الديثيرامب إلى دراماهو الذى طور التياترو وخطى به نحو الكمال حتى وصل إلينا الآن وبذلك فيرجع خلقه واختراعه إلى اليونان وبالتحديد إلى مدينة اثينا وكان عنصرا مميزا للحضارة اليونانية ثم انتشر فى العالم الهيلانى فى الشرق والغرب ثم العالم الرومانى بعد ذلك . هذا التياترو الذى يعتبر من أهم مظاهر مدنيتنا الحديثة سبقته خطوات عديدة فى اليونان أدبية كما ذكرنا ثم خطوات أخرى أعقد وأصعب بالنسبة له كوحدة معمارية .

ان مصدرنا فى تلك الخطوات أو التطورات المعمارية هى :
أولا الأوانى الفخارية التى تصور المناظر المسرحية القديمة كما نرى مثلا ما يمثله الاناء (شكل ا ، ب) .



(شكل ١)

اناء من الفخار برأس على هيئة قناع كوميدى وتحت رقبة الاناء على سطح جزئه العلوى نقوش بارزة تمثل مناظر مسرحية



(شكل ب)

سطح الجزء العلوى من الاناء برسوماته البارزة لمناظر مسرحية نرى منها مناظر من التياترو الديونيسى ، شخصيات مسرحية واقنعة ومذبح وعناصر ديونيسية كديكور من عناقيد العنب ثم أعمدة (المتحف المصرى J. 86635)

ثانياً : الأدب المسرحي وهو التراث الانسانى الذى تركته الحضارة اليونانية وما به من إشارات إلى عمليات مسرحية معقدة وجديدة ،
ثالثا : الشكل الذى عليه التياترو القديم الثابت البناء والموجود حتى الآن فى كل بلدان العالم القديم غرباً وشرقا .

هذه المصادر الثلاثة انما نعتمد عليها لأن التياترو اليونانى فى بدايته لم يكن ثابتاً بل كان يقام عند الاحتفالات بأعياد الاله ديونيسوس مرتين فى السنة كما ذكرنا مرة فى يناير وهو عيد الليناايا Lenaea والآخر فى مارس وهو عيد الديونيسيا الكبرى لفترة خمس أيام كل عيد وفى كل عيد كان يبنى المسرح من الخشب على حافة الاوركسترا وهى ثابتة ابدا - ثم يزال بعد العيد. هذا الوضع جعل التوصل إلى شكل التياترو الأول أمرا صعبا معقدا ولكن على كل حال امكن العلماء التوصل إلى وضعه وتجسيده فى صورة معقولة على اسس صحيحة .

ذكرنا فيما سبق ان التياترو البدائى فى أثينا كان مكونا من اركسترا واحدة وهى الأولى فى السوق العامة (الأجورا) قبل أن يبنى المعبد الديونيسى والثانية التى تقع على هضبة بجوار معبد ديونيسوس الذى يقع تحت سفح الاكروبول من الجهة الجنوبية وفى وسطها مذبح للاله تقدم عليه الاضاحى ويقوم حوله الكورس برقص وترتيل نشيد الديثرامب تمجيدا للاله وتسبيحا بحمده ومن حول الاركسترا كان الشعب يجلس أو يقف على قوائم مدرجة من الخشب عليها مقاعد تسمى « Ikria » ايكريا الاان هذه المدرجات سرعان ماتهشمت من كثرة المشاهدين وحركاتهم الحماسية ولحسن الحظ أمكن تصوير

هذه الايكريا على اناء من الفخار (شكل ٤) وقد أبطل استعمالها فى الأولمبياد السبعين ٤٩٩ — ٤٩٦ ق . م . وقد كان ذلك داعيا إلى استغلال تدرج التل الذى يحيط فى نصف دائرة بالاركسترا فاتخذه الشعب مدرجا طبيعيا صلبا يقف عليه أو يقعد القرفصاء يشاهد منه ويشترك مع الكورس فى الاركسترا لتكريم الاله . هذه الاركسترا المستديرة كما اوضحنا هى شكل الجرن القديم ومأخوذه عنه وقد اشتق اسمها من فعل « Orchoumai » اليونانى بمعنى يرقص وكلمة الكورس والاوركسترا يطلقان الآن على الفرق الموسيقية والغنائية وفى التياترو الحديث تطلق كلمة اركسترا على اقرب نقطة إلى المسرح على ارضية الصالة قبل ابتداء المدرج واسم مكان المشاهدين أى المدرج الذى يحيط بالاركسترا فى التياترو القديم يسمى « Théatron » ثياترون من فعل «Theômai» يعنى يشاهد، وقد أصبح اسما عاما لكل بناء التياترو وكانت الصالة عند الرومان تسمى أوديتوريوم أى مكان الاستماع « auditorium » . لم يهتم الشعب بالجلوس فى أول الأمر بل كان الناس يقفون طوال الوقت إذ أنهم يأتون ليشاركوا فى مواسم دينية عامة وذلك قبل ظهور الممثل المسرحى فى هذا العصر العتيق archaike أى فيما قبل عصر الدراما منذ كان المجتمع القبلى يعبر ويتعبد بالرقص الطقسى فى الاركسترا أمام المعبد . كانت المقاعد الوحيدة الموجودة حول الاركسترا للكاهن الأعظم الذى يجلس مواجها للمذبح وللرسميين من الحكام والرؤساء ثم زاد عدد المقاعد بالتدريج واخيرا اتخذ المشاهدون كلهم مقاعد على صفوف مدرجات التل فى ارتفاع حتى اسفل حائط الاكروبول ، بأن وضعوا عليها الواحا

(شكل ٤)
ايكريا أى ثياترون (مقاعد مؤقتة للمشاهدين من الخشب كانت تستعمل قبل استعمال مدرج الجبل الطبيعى فى اثينا) ، امام الاوركسترا فى السوق العامة (الأجورا) وقد انتهى استعمالها فى سنة ٤٩٨ ق . م
(اناء بمتحف اثينا)

من الخشب ثم صارت كل المقاعد من الحجر مرتكزة على مدرجات التل وأصبح المشاهدون جلوسا شيئا فشيئا ونسيت الصفة الدينية التى كان من أجلها يظل الجميع وقوفا وقد مهد ذلك بدون شك لظهور التياترو كوحدة معمارية كاملة اختير لمادتها اصلب أنواع الحجر حتى طاولت الزمن .

يتميز التياترو اليونانى منذ نشأته بالاركسترا المستديرة وإن قال البعض أن الاركسترا كان لها أحيانا شكل مربع فى جزيرة كريت مثلا . وكان قطر أول اركسترا اقيمت على هضبة الاكروبول فى اثينا ٢٧ مترا وكانت على مستوى أعلى من المعبد ويصل بينهما مدخل « parodos بارودوس » منحدر ، وفى وسطها اقيم مذبح للاله ديونيسوس ذو درجات : ويرى بعض مؤرخى المسرح أن الاركسترا كانت مجالا للكورس والموسيقى ثم فى الطور الأول فيما بعد لعمليات التمثيل، أما عند الرومان فكانت الاركسترا مكانا للامبراطور والممتازين يشاهدون منه التمثيل وقد كان الممثل الأول والكورس يدخلون من الممر المنحدر بين المعبد والاركسترا .

كان التياترو الأول حتى سنة ٤٦٠ ق . م يتكون من مبنى المعبد والمدخل المنحدر الذى يصل بينه وبين اركسترا وقد اثبتت الشواهد الاثرية التى عثر عليها فى اليونان وفى اتيكا بوجه خاص أن كل ما كان يتكون منه التياترو القديم هو الثياترون أو الأوديتوريوم أى صالة المشاهدين والاركسترا ثم مكان صغير بجانب الاركسترا يسمى سكينى Skenè وهى خيمة صغيرة يغير فيها الممثلون ملابسهم .

وبظهور الروايات الكبيرة — وأولها أوريتسيا Oresteia

الترلوجيا trilogia أى الثلاثية التى ألفها ايسخيلوس Aeschylus من ثلاث تراجيديات : أجاممنون وخيوفوراى وايومينيدس والتى أخرجت فى سنة ٤٨٥ — ظهرت الحاجة إلى مسرح بجانب الاكسترا، اتخذ مكانه فى شمالها ويعتبر ايسخيلوس بحق أبو المسرح لكثرة ما ابتدعه فيه من تغييرات، وقد كان هذا المسرح من الخشب، وكان بسيطاً بدائياً ومزوداً بالمخازن « Skenotheke» سكينوثيكى ، لحفظ ملابس الممثلين وأقنعتهم ، فلم تعد بهم حاجة للذهاب بعيداً عن مكان عملهم ، فقد حل المسرح محل السكينى وأخذ اسمها واحتفظ به حتى عصرنا هذا.

ولكن هل كان المسرح القديم مرتفعاً عن الاركسترا ؟ يقول المهندس فيتروفيوس Vitruvius الذى كان معاصراً ليوليوس قيصر ان ارتفاع المسرح عن الاركسترا كان ١٥ قدما ولكن هذا الارتفاع فى عصر التياترو الأول كان بلا شك مغالى فيه ولم تدل على وجوده دلائل ما ، وذلك لأن التياترو كان مؤقتاً غير ثابت حتى القرن الرابع ق . م . وعلى كل حال فلا يمكن تصور وجود منصة مرتفعة فى العصر العتيق قبل تطور الديثيرامب إلى دراما فى عصر Thespis إلا أن بعد ذلك نجد بعض الشواهد المتأخرة التى قد تشير إلى أن من المحتمل وجود ما يشبه منصة مرتفعة قليلا عن مستوى الاركسترا ، فيقول (هوراكى) هوراس الشاعر الرومانى أن ثيسبيس Thespis كان يقوم بتراجيدياته من فوق عربة (هوراكى De A. P. 275 — 77)، وربما يدل ذلك على أن فى هذا العصر المتقدم بعد استقرار ثيسبيس فى أثينا وكانت الاركسترا هى كل ما يوجد أمام مدرجات المشاهدين ، ربما دل ذلك على أن

ما ذهب إليه الأستاذ P. Arnott أحد مؤرخي التياترون من أن عربة ثيسبيس هذه كانت أول منصة أو لوجيون، لحاجة أول ممثل ظهر أن يعتلى مكاناً مرتفعاً قليلاً عن مستوى الاركسترا غير المذبح عند قيامه بدوره بعيداً عن الكورس فى الاركسترا ، وليظهر أيضاً فى مواجهة الجمهور فى صالة المشاهدة — أى التياترون — وقد وجدت أيضاً بعض الألفاظ تطلق على المنصة بجانب اسم اللوجيون تدل على هذا ، فكان اللوجيون يسمى أيضاً أكريباس Okribas أى (Estrade) استراد ثم يذكر بوللوكس Pollux كلمة Eleos بمعنى منصة (Rostrum) وهكذا فإن احتمال وجود منصة مرتفعة قليلا عن مستوى الاركسترا للممثل الأول بحكم عمله فى أن يقف فى مواجهة المشاهدين غير المذبح ذى الدرج الذى كان يقف عليها الممثل أحياناً وسط الكورس، أمر له ما يبرره فالأرجح بعد ذلك أن يكون هناك منصة مرتفعة قليلا عن مستوى الاركسترا قائمة على قوائم خشبية تزال بعد انتهاء الاحتفالات ، والمعقول أن ارتفاع المسرح أمر يأتى بالتدريج ،ففى القرن الخامس نجد هذه المنصة ثم بعد ذلك لاعتبارات فنية خاصة يزداد الارتفاع نظراً لاتساع التياترون أو صالة المشاهدين وكبر حجم المكان وتسهيل الرؤية لجميع الصفوف فى المدرجات وأيضاً للمساعدة على الاسماع وانتشار الصوت ثم كان هـذا الارتفاع مرتبطاً تمام الارتباط باضمحلال شأن الكورس القديم وازدياد أهمية الممثلين .

وفى القرن الخامس أيضاً لم تكن هناك حاجة لقيام مسرح دائم فالاحتفالات الدرامية لا تستمر إلا أياما قليلة مرتين كل سنة

ومن ناحية أخرى فإن المسرح الخشبي يساعد على انتشار الصوت وقد فكر الاسكندر الاكبر فى عمل مسرح من النحاس ولكن الفنيون عارضوه لتأثير النحاس على أصوات الممثلين فالخشب كان مفضلا لمناسبته لرنين الصوت واسماع المشاهدين ولكنه من ناحية أخرى لا يعيش طويلا. وقد كانت الشواهد الأثرية والأوانى المرسومة كل ما يمكن أن نتوصل به الى تصور بناء المسرح المؤقت من الخشب فى أزهى عصور التياترو اليونانى . فالشواهد الأثرية هى ما عثر عليه من دعائم من الحجر اتخذت أساساً يقوم عليه المسرح الخشبي فى القرن الخامس ولم يكن الارتفاع القليل فى مسرح القرن الخامس عائقا يحول دون اجتماع الممثل والكورس لسهولة الاتصال ببعضهما بطريق السلالم القليلة التى تصل بين المنصة والاركسترا .

هذه المنصة المرتفعة قليلا فى العصر المتقدم تقع على سطح الاركسترا ، وتسمى « Logeion » لوجيون أى المكان الذى يتكلم منه الممثل وعند الرومان كانت تسمى « Pulpitum » أى المنبر وكانت مربعة الشكل ومن فوق هذه المنصة أيضاً كان الكورس يلقى أناشيده أحياناً وإذن فتقسيم دائرة العمل المسرحى إلى قسمين مختلفى المستويات حدث منذ العصر الكلاسيكى قبل القرن الرابع . فكان الممثل يؤدى دوره على عربات بينما الكورس يغنى ويرقص على أرض الاركسترا ثم حل محل هذه العربات باعتبارها منصة مؤقتة ، منصة قائمة على مساند خشبية وأحياناً كان الممثل يعتلى درجات المذبح فى وسط الأوركسترا بينما يقوم الكورس بعمله

على أرضية الأركسترا الدائرية ، وعلى مر الأيام صارت هذه الاجزاء كلها تقام على أسس حجرية ثابتة . فأصبح التياترو نصف مؤقت وكانت هذه الوحدات على مستويين مختلفين : المنصة على مستوى مرتفع والاركسترا كانت على المستوى المنخفض . وتتصل المنصة مع الاركسترا بسلالم وكذلك نجد هذا التصور مرسوما على الأوانى الفخارية من القرن الخامس فنجد الاركسترا على مستوى الأرض ثم المسرح ممثلا فى المنصة المرتفعة قليلا أى مقدمة ال « سكينى » التى تقوم مقام خلفية للمسرح أو ربما كانت كستار يغير خلفه الممثلون ملابسهم كما كان فى المسرح الهندى القديم أى كانت بروسكينيون « Proskenion » أى حاملة مناظر «خلفية» فيما بعد، وكانت هذه الخلفية غالبا بشكل خيمة ملك الفرس التى كانت تمثل بدورها واجهة قصر الملك فى سارديس العاصمة الفارسية .

ثم بعد القرن الخامس اصبح التياترو كله مبنيا ثابتا بعد تلك النهضة العظيمة التى بلغتها كتابة الدراما وبعد ما اضافه الشعراء الذين هم فى نفس الوقت المخرجون لرواياتهم — من تجديدات إلى المسرح نفسه. فالشاعر القديم لم يكن كالكاتب المسرحى الرومانى والحديث يقدم الرواية ويترك أمر اخراجها على المسرح لمخرج غيره.

ورغم بساطة المسرح الأول فى ذلك الوقت فقد اضيفت له مناظر مرسومة تسمى سيكنوجرافيا « Skenographia » وقد اختلف العلماء على نشأة هذه المناظر المسرحية فقد نسبها ارسطو إلى الشاعر سفوكليس بينما ينسبها فيتروفيوس Vitruvius المهندس المعاصر ليوليوس قيصر إلى الفنان ذى الشهرة الواسعة فى رسم الجدران

اجاثارخوس Agatharchos الذى كان يقوم بعمل ديكور روايات ايسخيلوس وقد قال عنه فيتروفيوس فى دراسة قام بها الفن هذا الرسام انه كان الطليعة فى دراسة فن المنظور .

ومهما كان اختلاف العلماء على هذه المناظر فى كونها مناظر حقيقية بالمعنى الذى نعرفه أو هى مجرد ديكور للمسرح فى القرن الخامس فإن اليونان هم الذين فكروا فى ذلك والفضل يرجع اليهم فى نشأة هذه المناظر، فمن هذه البذور ترعرع هذا الفن وتطور حتى بلغ مرتبة المناظر الحقيقية فى وقت سترابون الجغرافى ولقد كان تياترو ديونيسوس بأثينا مسرحا لهذه التطورات كلها من بدائية التصميم الأول حتى المسرح الرومانى المترف الغنى بمحتوياته من زخرفة معمارية فائقة التصميم .

وتبعاً لأهمية المسرح Skenè بدأ الاهتمام بمبناه فبعد أن كان بناء مؤقتا يقام لأيام الأعياد فقط بشكل خيمة أو كابينة من الخشب تسمى (Skené) انقلب إلى تياترو ثابت ابتداء من عصر هدنة نيكياس ٤٢١ — ٤١٥ ق . م وأول ما بنى منه صالة مستطيلة أمام دائرة الاركسترا اختلف العلماء فى تسميتها فمنهم من سماها مخزن أى (Skenotheke) وسماها فيتروفيوس « Stoa » أى صالة الأعمدة « ستوا » وكان الجدار الشمالى لهذه الصالة يستعمل خلفية تعلق عليه المناظر المسرحية ومن خلف هذا الجدار فى داخل الصالة أى فى « الستوا » تنزل سلالم بعمق حوالى سبعة اقدام يصل بها الممثل شمالا إلى باب كبير فى الخلفية أى جدار هذه الستوا الشمالى القائم خلف المنصة ، يدخل منه الممثل إلى المنصة التى على

مستوى أعلى قليلا من أرضية الاركسترا وهى عبارة عن مربع يمتد حوالى عشرة أقدام أو تزيد من باب الوسط المفتوح فى الخلفية داخل الاركسترا وهذه الخلفية تسمى البروسكينيون (Proskenion) أى التى يعلق عليها المناظر المسرحية ومربع المنصة هذا يمكن أن يحوله الديكور إلى قصر أو معبد أو رواق أو أى شىء يريده الشاعر المؤلف فى روايته مجسما.

وقد ذكرنا أن الممثل فى العصور الأولى الكلاسيكية أى قبل القرن الرابع يقوم بعمله مع الكورس فى الاركسترا ويتحرك مع اعضائه فى دائرتها التى كان المشاهدون يرونها بسهولة من أماكنهم جميعا فى التياترون أى صالة المشاهدة ولسهولة رؤية الممثل فى عمله الفردى كان يقف بجانب المذبح ثم يعتلى درجاته فى وسط الاركسترا وعندما صار الممثلون اكثر من واحد كانوا يقفون على المنصة أو اللوجيون أو ما يسمى أيضا بالبروسكينيون Proskenion التى اقيمت فى ذلك الوقت الكلاسيكى على حوامل خشبية ومن ذلك الوقت البعيد ولد المسرح. وفى هذه اللحظة حدث تطور فى المسرح فالخيمة أو السكينى « Skené » التى كان موضعها على أحد الجوانب القريبة من دائرة الاركسترا وكان يلجأ اليها الممثل لتغيير ملابسه ويحتفظ فيها ببعض لوازم العمل التمثيلى، هذه الخيمة استعملت خلفية للمسرح وكانت على حافة دائرة الاركسترا فالممثل كان يعمل متجها إلى ناحية كراسى الشرف ثم فيما بعد فى القرن الثالث أو الرابع ق. م تتناقص حجم دائرة الاركسترا واصبحت المنصة أى اللوجيون أو بروسكينيون على حافة دائرة الاركسترا

الصغيرة الجديدة ويقول برونير Broneer أحد الباحثين في التياترو القديم ان اسم Skené أى الخيمة البسيطة ظل يدل على إقامة خلفية جديدة تسدل على واجهة الستوا أى صالة الأعمدة (البواكى) خلف اللوجيون كل عام اثناء العصر الكلاسيكى وقد كان نموذج أقدم منظر لهذه الخلفية هو خيمة اكسرسيس «Xerxes» وقد كانت هذه الخيمة خلفية لاكثر من دراما .

ومن المحتمل ان تكون هذه الخيمة على شكل واجهة قصر ملك الفرس فى « سارديس » كما ذكرنا ولكن هذا المنظر وغيره كانت عبارة عن لوحات مرسومة ولكن فيما بعد أى فى عهد الخطيب ليكورجوس فى القرن الرابع اصبحت هذه الخلفية تمثل اشكالا معمارية من بناء أو خشب وإذا لم تكن هذه المناظر كما يتطلبه المشهد الدرامى امكن تجاهلها أو تغطيتها كما سنرى فيما بعد ، أما البروسكينيون « المنصة » أى المسرح بما يحيطه من ديكور فوجدت منه آثار على امتداد جانبى حائط الخلفية أى جدار « الستوا » الشمالى ، عبارة عن دعائم من الحجر يقوم عليها هيكل خشبى إلى اليمين والشمال أمام الاركسترا تمثل الباراسكينيا Paraskenia وبينها المنصة وكان الممثل والكورس أحيانا يعتلى هذه المنصة ، فهى إذن مسرح ، أما الذى كان يقصده انتيفانيس Antiphanes (من شعراء الكوميديا الوسطى ٣٨٨ ق) فى دعابته من تشبيه الغانية Nannion نانيون بالبروسكينيون إنما ينصب على الخليفة التى تحمل المناظر المسرحية المرسومة على اللوحات فاذا رفعت هذه اللوحات أصبح البروسكينيون عبارة عن إطار من الخشب قبيح المنظر ويجب ان نشير هنا إلى ان كل خلفية أمامها منصة تستعمل

منذ العصر الكلاسيكى مع الاركسترا مجال للتمثيل والكورس واعتقد ان المنصة كانت على مستوى أعلى قليلا من مستوى ارضية الاركسترا فى هذا العصر والأصل انه فى العصر الكلاسيكى كان الكورس والممثل معا فى الاركسترا ولكن وجود المنصة المرتفعة قليلا لم يكن عائقا لحركة الممثل إذ سهل وجود السلالم القليلة تنقلاته بين المنصة والاركسترا ليظهر المشاهدين وحده فى مواجهتهم ، وعلى كل حال ففيما بعد كان ارتفاع المنصة مرتبطا باضمحلال دور الكورس وبروز دور الممثلين مما يؤيد ما ذهبنا إليه من ان المنصة كانت تستعمل للتمثيل .

فالتطور الهائل السريع والثروة الفنية الكبيرة وتزايدها المطرد السريع فى كل المجالات لا يساعد على تأكيد مسرح ثابت قبل نهاية القرن الخامس ، فعندما هدأت سرعة ذلك التطور فى الفترة بين ٤٤٦ — ٤٤٢ بنى بركليس الأوديون Odeon أو باللاتينية Odium وهو عبارة عن صالة موسيقى شكلها من الداخل مستدير على شكل خيمة اكسرسيس ملك الفرس ولكنه من الخارج بناء مستطيل ، ولا يختلف عن التياتر إلا انه مقفل أى له سقف ليناسب الغرض من انشائه وسقفه قائم على أعمدة كثيرة ومزود بجهاز خشبي لنشر الصوت كما سنرى فيما بعد وموقع هذا الأوديون كان إلى الشرق من مكان التياترو قرب معبد ديونيسوس وفى الأوديون تقام اجتماعات للشعر والموسيقى ويجرى فيه أيضا الاحتفال الافتتاحى لبدء موسم الأعمال الدرامية فى التياترو فى اعياد ديونيسوس ثم ان الاديون كان يستعمل بجانب ذلك كحظيرة للحبوب

وتقام فيه محكمة خاصة بالمنازعات على القمح واجتماعات الرسميين المختصين به وهكذا كانت تتصرف دولة مدينة أثينا فى الأوديون كمبنى عام يستعمل لخدمة شئون الشعب كلها .

ان خيمة اكسرسيس التى حرص الاثينيون على اقامتها دائما قرب معبد ديونيسوس ربما تعطى تفسيرا معقولا لان يأتى شكل الأديون على غرار رسمها وفى مكانها بساحة المعبد أيضا كما يقول Broneer أحد علماء المسرح القديم ، وصلة هذه الخيمة ـ التى كانت مكانا لملك الفرس اثناء الحرب — بالتياترو هى احتمال انها تمثل واجهة قصر ملك الفرس فى مدينة ساردیس مما جعل لها أهمية خاصة فى التراجيديات مثل رواية « الفرس » لايسخيلوس التى مثلت بعد ثلاث سنوات من هزيمة الفرس فى موقعة بلاتيا Platea وإحضار الخيمة إلى أثينا ، وقد استعملت أيضاً فى رواية « الفينيقيات Phoenissai » للشاعر فرينيخوس Phrynichos ٤٧٦ — ٤٧٥ ق . م والدليل على وجود تشابه بين الخيمة وشكل المسرح ربما يوجد فى الهيكل الخاص بالمسرح الدائم الذى يقوم على جانبيه ما يشبه البرجين باراسكينيا Paraskenia يقفان على مدخل التياترو وهذان البرجان يدلان على محاكاة الطراز المعمارى فى الشرق الأوسط قديماً .

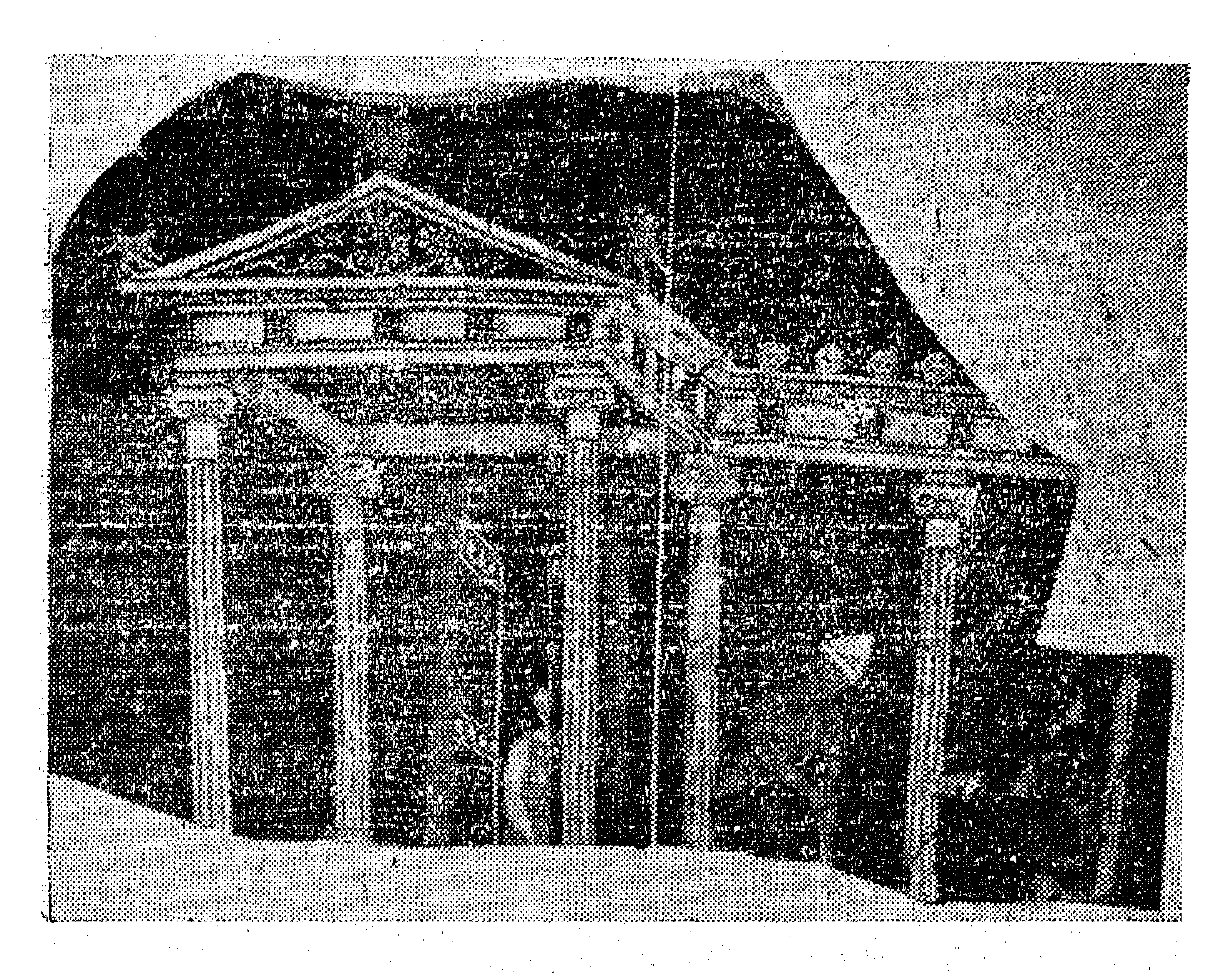
ان كل ما كان يحتاجه هذا المسرح البسيط فى القرن الخامس من مناظر بصفة عامة كان إما قصراً أو معبداً تمثل أمامه التراجيديا ثم بيتاً بسيطاً تمثل أمامه الكوميديا التى كانت تمثل أمام البيوت فى الشارع أو منظراً طبيعياً خلويا للروايات الأسطورية (ساتير) وبهذه المناظر كانت تشكل واجهة صالة الأعمدة (البواكى) كخلفية

للمسرح الخشبي وأحياناً يضاف إلى ذلك مذبح ينقلب إلى مقبرة عند اللزوم . ولكن بعض المسرحيات أحياناً تتطلب ازدواج المبنى مثل مسرحية Eumenides لايسخيلوس حيث كان لا بد من إقامة معبد لابوللون فى دلف ومعبد لاثينا فى اثينا كما استلزمت رواية السحب لارستوفانيس وجود بيتين بيت ستربسيادس وبيت سقراط أو منظرين مختلفين كما فى تمثيلية Iphigenia فى تاوريس Tauris ليوريبيدس مثل معبد ارتميس وبيت الكاهنة الذى تخرج منه افجينيا متجهة إلى المعبدلسرقة تمثال الإلهة ، بل أحياناً استدعى الأمر ثلاثة مناظر مثل تمثيلية الضفادع لارستوفانيس حيث نجد بيت هرقل ثم حانة Taverna أو باليونانية kapeleion ثم قصر .

كل ذلك كان تصويره سهلا وبسيطاً ، فان تعذر عرض هذه المناظر فما على الممثل إلا ان يدل على المكان بكلامه موحياً إلى النظارة بانه يقف حيث المكان الذى يتطلبه الموقف وكان الممثل فى قوله هذا معبراً ومفصلا أكثر من المنظر نفسه لو صور ، فقد كان أداء التمثيل نفسه فى هذه الفترة أهم من الديكور ويفوق المنظر المسرحى كياناً ، وكما ذكرنا كان التمثيل على المسرح بالنهار ، فان كان الموقف ليلا وضعت مسرجة على المسرح إيماء بالليل وهكذا .

هذا الديكور أو المناظر المسرحية لا يصل إلى حد تسميته منظراً مسرحياً كما نعرفه الآن ، ولكن كما ذكرنا فان تلك المناظر كانت أساساً لما تطور من مناظر وأصبح معروفاً لنا بشكل المناظر المسرحية التامة ورغم كل ذلك فان التياترو فى مجموعه أمكن لنا ان نكون عنه فكرة رغم ان معرفتنا به كانت رسماً ورواية فقط .

فعرفنا ان الخيمة أو العشة التى كانت فى أول الأمر توضع بجانب الأركسترا المستديرة التى فى وسطها المذبح، كانت مجال العمل كله من كورس وممثل، هذه الخيمة أو السكينى كان يهرع إليها الممثل كمكان لتغيير ملابسه والاستعداد للقيام بعمله المسرحى، ثم أصبحت هى مع التطور بعد استبدالها بغرفة من الخشب أكبر من الخيمة البدائية تكوّن خلفية للمسرح وسمى المسرح باسمها Skene وباللاتينية Scaena ومنها كلمة Scene الحالية وكان لها ثلاثة أبواب وفقا لحاجة المسرحيات. وما نال المسرح بعد ذلك من تغييرات نقلته إلى مرحلة المسرح الثابت، ففى آخر القرن الخامس ق. م. أقيم للهيكل الخشبى أساس من حجر البرشيا فكان بذلك مسرحاً نصف ثابت يزال الخشب بعد الاحتفالات بأعياد ديونيسوس ويبقى الأساس لحين عودة العيد فيقام عليه الهيكل الخشبى مرة أخرى وهكذا ثم بنى أول مسرح Skene من الطوب ولا تزال آثاره باقية فى تياترو ديونيسوس بأثينا، وقد طرأت عليه كثير من التطورات، فأصبح له جناحان باراسكينيا (شكل ٥) على جانبيه عند مدخلى التياترو العامين وكانا بارزين قليلا إلى الأمام من حائط البروسكينيون الذى كان بمثابة خلفية، وبينهما المنصة القليلة الارتفاع بعد ان أصبح الممثل له الدور الرئيسى وكانت أسباب تطور المسرح إلى بناء، استحداث أساليب جديدة فى العرض المسرحى للتمثيليات، وما تطلبته من آلات جديدة واستلزم ذلك أيضاً ظهور البارسكينيا عن يمين المسرح وشماله، فى مواجهة المدخلين أو البارودى parodoi كما أسلفنا القول، وكانت على مستوى أرضية الأركسترا



(شكل ٥)

جزء من منصة مؤقتة بروسكينيون وبجانبها باراسكينيون (أحد المنظرين الجانبين للمنصة) من الخشب بقى على جزء من اناء مرسوم وجد فى تارنتوم

أما البروسكينيون أو الخلفية التي كانت جداراً خلف الباراسكينيا والمنصة فلم تظهر كبناء معماري (تجسيدا للمناظر) قبل عصر ليكورجوس كما سيأتي ذكره ، وقد ذكرت الباراسكينيا الجانبية لأول مرة في كلام ديموسثنيز الخطيب الأثيني ويرى المهندس الباحث ديفلد Doepfeld انهاتين البارسكينيا كانتا ذات عمد على واجهتها ويرى البعض انهما كانتا مقفلتين وما العمد على واجهتها إلا زخرفا .

ولم يكن هذا التطور قاصراً على المسرح فقط إنما تناول أيضاً التياترون أي صالة المشاهدة أو الاوديتوريوم ، فقد استبدل الخشب المرتكز على مدرج سفح الجبل بالحجر لجلوس النظارة عليه وظلت هذه المدرجات محتفظة بشكلها النصف دائري ليتمكن الجميع من الرؤية الكاملة ويفصل الصالة عن المسرح المدخلان parodoi من اليمين ومن الشمال يدخل منهما الناس إلى التياترون وكذلك الممثلون والكورس إلى الاركسترا .

أما خشبة المسرح الكلاسيكي في القرن الخامس أي المنصة فكما أسلفنا الاشارة اليها لم تكن مرتفعة أكثر من أربعة إلى خمسة أقدام كما اعتقد وان كان ذلك مثار مناقشات كثير ، مما يجعل الممثل في مستوى أعلى من الكورس قليلا واما في القرنين الرابع والثالث ق.م فكان المسرح مرتفعاً عن الاركسترا بحوالى ١٠ أقدام او تزيد وذلك نتيجة لتطور التمثيليات وازدياد أهمية الممثل وتناقص أهمية الكورس ، ثم اهماله نهائيا وقد أدى ذلك الى ان انكمشت الاركسترا في العصر الهيلاني واصبحت صغيرة نسبيا ثم اصبحت في العصر الروماني نصف دائرة فقط وبنى المسرح على

النصف الثانى. وفى تياترو ديونيسوس أحيانا كانت تمتلئ الاركستر بالماء تقليدا لمواقع حربية بمراكب صغيرة وربما كان ذلك محتملا فى ذلك الوقت كما سنرى، وأحيانا يسير موكب الكورس ويتراجع حتى المسرح وأحيانا يظهر من المسرح فيدخل أفراده من أبوابه كما فعل الفوريس، الاسم اللاتينى لنساء يسمون Eumenides أو Erinyes عند اليونان (بنات الهة الأرض) نساء خرافيات لهن شعور متشابكة تشبه الثعابين يحملن فى إحدى أيديهن مشاعل متوهجة وفى الأخرى يمسكن بالخناجر، ظهرن فى مسرحية Eumenides لايسخيلوس وكان ظهورهن فرادى وأزواجاً من أبواب المسرح أو السكينى بدلا من مجيئهن من الباورودى أى المداخل الجانبية للتياترو وله منظر مفزع حتى ان الحبالى ولدن من هول المنظر ثم يرجع الكورس بعد قليل إلى الاركسترا. وكذلك كان الحال بالنسبة للممثل فهوان اختلط بالكورس فى الاركسترا أو فى أى مكان آخر فكانه دائما المسرح.

كانت مراحل تدرج التياترو الكلاسيكى فى نشأته أى قبل القرن الرابع، أربع مراحل، لم يكن فيها التياترو وحدة متكاملة انما تدرجت عناصره التى تكونه كل على حدة.

فأولا بنى بيزستراتوس Pisistratos الطاغية الذى حكم اثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد وأولاده اركسترا فى الاجورا أى السوق العامة فى أثينا وكان المدرج للمشاهدة فيها من الخشب (ايكريا) ثم بنى مذبحاً ومعبدا فى الرحاب المقدس لديونيسوس.

ثانياً: فى عصر ايسخيلوس وأوائل وقت سوفوكليس بنيت

اركسترا ومقاعد خشبية وديكور مؤقت في ساحة ديونيسوس أيضا ثم بني بركليس الأوديون ثم الحائط الخارجي الذي يدعم المدرجات ويحيط بها واسمه أناليما analemma .

ثالثا — في فترة السلم الذي أبرمه نيكياس أثناء حرب البلوبونيز بنيت صالة أعمدة (بواكي) سماها فيتروفيوس ستوا Stoa ثم الجناحان اللذان على جانبي المسرح أي المنصة المسميان باراسكينيا من الخشب .

رابعا — في آخر القرن الرابع ق . م . بنى ليكورجوس Lycurgos الخطيب التياترو كله من الحجر ثم بنى بوليكلايتوس Polykleitos تياترو ايبيدوروس وبهذين (تياترو ديونيسوس وتياترو ايبيدوروس) بلغ التياترو اليوناني قمته ومن جهة أخرى أخذ المسرح المبنى شكله النموذجي في آخر العصر الكلاسيكي فقط، بينما كان تطوره في العصر الهيلاني ثم يبلغ قمته في العصر الروماني وهكذا نجد عناصر التياترو اليوناني في ذلك الوقت — الاركسترا ثم التياترون ثم المسرح ، حسب نشأة كل منها لا تكون وحدة معمارية . ويجب ان نتذكر دائما عندما نقرأ المسرحيات اليونانية ان المسرح في عصره الكلاسيكي لم يكن مرتفعا أي بالعلو الذي ذكره فيتروفيوس وانه من المرجح كما يعتقد معظم مؤرخي المسرح ان ما يذكره فيتروفيوس عن المسرح المرتفع إنما كان في القرن الثالث ق . م. أي في العصر الهيلاني .

أما المصادر التي تناولت التياترو القديم بالدراسة والوصف وأخذنا عنها فهي اثنان : المهندس فيتروفيوس الذي كان معاصرا

ليوليوس قيصر ثم بعده پولوكس Pollux الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى يذكر ان المنصة أو اللوجيون كانت لها ثلاثة أبواب الباب الرئيسى أى باب الوسط وبابان جانبيان وكان باب الوسط مزينا بزخارف رائعة إلى حد ان اقتبس أحد المهندسين من قصر لاريسا Larissa على نهر الأورونتوس Orontos شكل وزخرفة باب الوسط فى تياترو سيراكوسيا عندما قام بترميمه وإعادة بنائه .
واما الخلفية أى حائط الصالة ذات الأعمدة وراء المنصة أو اللوجيون فلم تكن تمثل بناء معماريا أى تجسد المناظر قبل عصر ليكورجوس Lycurgos ففى ذلك الوقت كانت عبارة عن هيكل مؤقت من الخشب يسدل عليها اطار مغطى بمناظر أو سكينوجرافيا يظن انها اخترعت سنة ٤٨٥ — ٤٧٨ وأحيانا كانت هذه اللوحات عبارة عن بارشمان أحمر بدون رسم ومن المحتمل انها كانت ستارا يغير وراءه الممثلون ثيابهم كما ذكرنا — هذه الخلفية كانت تسمى بروسكينيون أيضاً كالمسرح وقد شبه الشاعر انتيفانيس Antiphanes العاهرة Nannion نانيون فى اثينايوس Athenaeus بالبروسكينيون Proskenion فوجهها جميل وملابسها مزركشة وعليها كثير من الذهب وإذا ما خلعت كل ذلك أصبحت قبيحة ولكن هذه الدعابة لا تقوم دليلا على اعتبار ان البروسكينيون أى اللوجيون لم يكن قد استعمل بعد كمسرح فى عصر الكوميديا الوسطى كما يرى بعض العلماء .
كان الممثل يرافق الكورس فى الاركسترا ويستعمل المسرح أو اللوجيون أيضاً ويدخل من المدخل العام أى البارودوس parodos وقد كان ذلك هاما من جهة دخول المواكب الكبيرة

الحجم والدقيقة التنظيم ففى تمثيلية افيجينيا تدخل افجينيا فى عربة. كذلك تفعل الملكة اتوسا Atossa زوجة دارا ملك الفرس، وأم اكسرسيس فى رواية الفرس ، واجا ممنون فى تمثيلية اجا ممنون. ثم المواكب الجنائزية التى كان الشعراء الدراميون وخاصة يوريبيدس، مغرمين بعرضها فى الاركسترا .

وقد زيد على المسرح فى القرن الرابع دورعلوى فوق المسرح يسمى ابيسكينيون Episkenion أو ثيولوجيون theologeion نسبة إلى ان هذا الطابق محل ظهور الإله . وقد كان هذا المكان مجالا آخر للتمثيل ، فالممثل الذى يقوم بدور الاله يظهر فيه وكأنه فى السماء العلا وفى رواية ميديا Medea ظهرت ميديا الساحرة وكأنها فى السماء تجرى بعربة يجرها ثعبانان وكان الثيولوجيون متصلا بالاركسترا بسلالم وفى رواية Prometheus لا يسخيلوس كان كل أعضاء الكورس بزى جنيات مجنحات يظهرن فى هذا الطابق العلوى وينزلن إلى مكانهن المعتاد فى الاركسترا .

أما الكوميديا فكانت أكثر مرونة وتغيير الأماكن فيها كان أكثر حرية ففى لحظة يكون الانسان فى الأرض وفى لحظة أخرى يصعد إلى السماء ثم يرجع إلى الأرض ثانية .

وقد كان ما يحتاجه المسرح فيما عدا تماثيل الآلهة مذبح وهو أهم عنصر تقوم عليه التمثيليات الدينية وتجنح إليه الشخصيات للحماية وهذا خلاف المذبح القائم فى وسط الاركسترا الذى يعد جزءا من مراسم عبادة الاله ديونيسوس والذى يعد استعماله فى التمثيليات حراما مقدسا حتى ان ايسخيلوس الذى اتهم بالمروق

بسبب احدى رواياته قد التجأ الى هذا المذبح حتى لا يناله المشاهدون بأذى ولقد ذكر فى أحد المصادر ان المذبح الحكومى وهو غير مذبح الاركسترا — كان يوضع أمام باب الوسط فى البروسكينيون أى المسرح ويمكن ان ينقلب هذا المذبح إلى قبر إذا دعت الضرورة كما فى رواية الفرس لا يسخيلوس إذ يجتمع الكورس حول مقبرة داريوس أو داراً ملك الفرس ينادونه ان ينهض وينصحهم ثم فى رواية « خيوفوراى Cheophorai » يقف أوريتيس Orestes والكترا أخته فوق قبر ابيهم يطلبون مساعدته. وقد كان المذبح يغير الى مقبرة عندما لا توجد مناسبة لذكر المذبح فى سياق التمثيلية إذ ان التراجيديا لم تكن تتيح وقتا للتغيرات المسرحية فكانت الامتعة من عروش وكراسى وأسرة يحضرها الممثلون بأنفسهم ويزيلونها ليفسحوا المسرح وأحيانا يقوم الجمهور بمساعدتهم فى ذلك وقد ذكرنا ان وجود المصابيح على المسرح برمز إلى ان الوقت ليلا . كما ان الفوريس يحملن تقليدا المشاعل فى يد وفى اليد الأخرى يحملن خنجرا . وفى داخل المسرح أى وراء خلفية المنصة غرف تحتوى على أشياء خاصة بالخدمة المسرحية من غرف للملابس وأقنعة ومخازن للآلات ولوازم المسرح وكواليس وغير ذلك وفى ٣٨٨ — ٣٢٦ صار كل التياترون أو الاوديتوريوم أى صالة المشاهدين وكل مدرجاتها مكسوة بالحجر فى تياترو ديونيسوس فى أثينا .

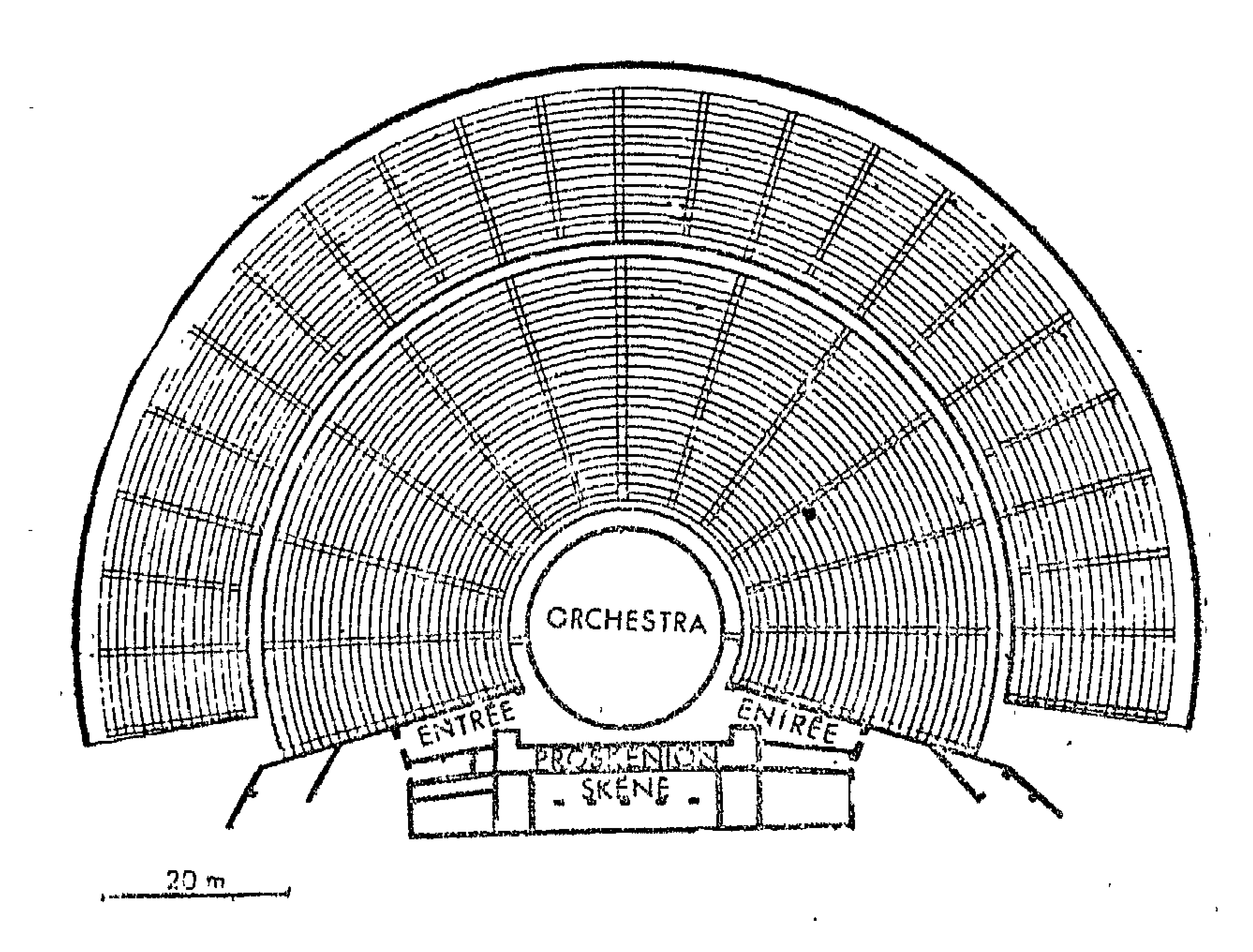
وقد كانت صالة البواكى أو (ستوا stoa) مفتوحة من الناحية الشمالية أى ناحية المعبد ومتصلة به عن طريق البواكى وقد اتخذها

الناس ملاذا لهم يحتمون به من المطر وهذه البواكى امتدت إلى مساحات كبيرة حول التياترو وظلت من ذلك الوقت حتى العصر الرومانى مأوى من المطر ومن الممكن ان يكون ليكورجوس الخطيب اليونانى قد أقام تماثيل للشعراء يزين بها مداخل التياترو فى القرن الخامس . أما التياترون أو صالة المشاهدين فقد نظم الدخول اليها من المدخلين العامين أو باليونانية Parodoi للتياترو على يمين الاركسترا وشمالها بطريقة تسهل الوصول إلى جميع المقاعد فكان الجمهور يدخل إلى ممر حول الاركسترا، ثم ينتشرون إلى أماكنهم فى المدرجات عن طريق السلالم . وقد كانت هذه الصالة أو التياترون ديمقراطية حقيقية فالمقاعد حسنة نظيفة مريحة وجيدة الموضع تطل على الاركسترا بشكل تام وواضح وقد سميت الأقسام المقسمة بين السلالم المتفرعة من حول دائرة الاركسترا وقد بلغت ١٢ فرعا فى تياترو ديونيسوس ، سميت هذه الأقسام باليونانية كركيديس kerkides ومفردها كركس kerkis وباللاتينية cunei والمفرد cuneus كونيوس وكانت هـــذه الأقسام تبدو جميلة فى تقسيمها خاصة لاستدارة التياترو والصالة التى تبدو كأنها حدوة حصان والمقاعد فيها دقيقة الصنع وكل مقعد فيها له تجويفة تفسح مكانا للأرجل ثم هى قليلة الارتفاع حتى تتيح استعمال مخدات والصالة مقسمة إلى قسمين بالعرض وفى بعض التياتروات الكبيرة تكون مقسمة إلى اكثر من قسمين أى قسم علوى والآخر سفلى يفصلهما ممر يشبه الحزام يسمى diazoma ديازوما باليونانية واللاتينية praecinctio برايكينكتيو ثم ممر آخر أمام المقاعد فى الصف الأول من اسفل

الدائرة حيث توجد بمحاذاته حول الأوركسترا قناة ماء جارية بشكل نصف دائرة ثم تستقيم القناة عند طرفيه أمام الباراسكينيا بمحاذاة الحائط وتخرج من البارودى parodoi أى مداخل التياترو على اليمين واليسار . (شكل ٦) .

ومقاعد الصف الأول من الاركسترا كانت عروش من الرخام مخصصة للكاهن الأعظم فى معبد الاله ديونيسوس ثم الرسميين من حكام وكبار الموظفين ولحسن الحظ بقى عرش الكاهن سليما (انظر شكل ٣ ص ٨٠) مزينا بنقوش تمثل اشخاصا خرافية بديعة على جوانبه تمثل ساتير وكروم العنب وتمثال لولد مجنح وديكة تمثل العراك وأمام الكرسى مسند للقدم لم يبق منه إلا آثاره وربما كان هذا الكرسى مخصصا للقائد السياسى الخطيب ليكورجوس . وفى الغالب كانت مجموعة المقاعد فى الجزء أو الكيركيس kerkis الذى يقع خلف هـــذا العرش مخصصة لضيوف الشرف proedria أوالبرويدريا وأبناء من قتلوا فى الحرب بينما خصصت الخمسة أقسام التى تحيط به للعشرة القبائل الاتيكية وهذا التخصيص حسب القبائل إنما كان لان التياترو كان ايضا مكان اجتماع جمعية الشعب (الاكاليسيا) .

وهنا يجب أن نشير إلى انه من الوجهة الأثرية (الاركويولوجية) فان تياترو Epidauros يعطينا مثلا لجمال واتساق التياترو القديم فهو أول تياترو يقوم ببنائه مهندسون متخصصون فقد خططه المهندس بوليكلايتوس Polykleitos الممتاز الذى لا يباريه مصمم فى ما يضفيه من جمال وروعة على ما يقيمه من مبانى وقد راعى

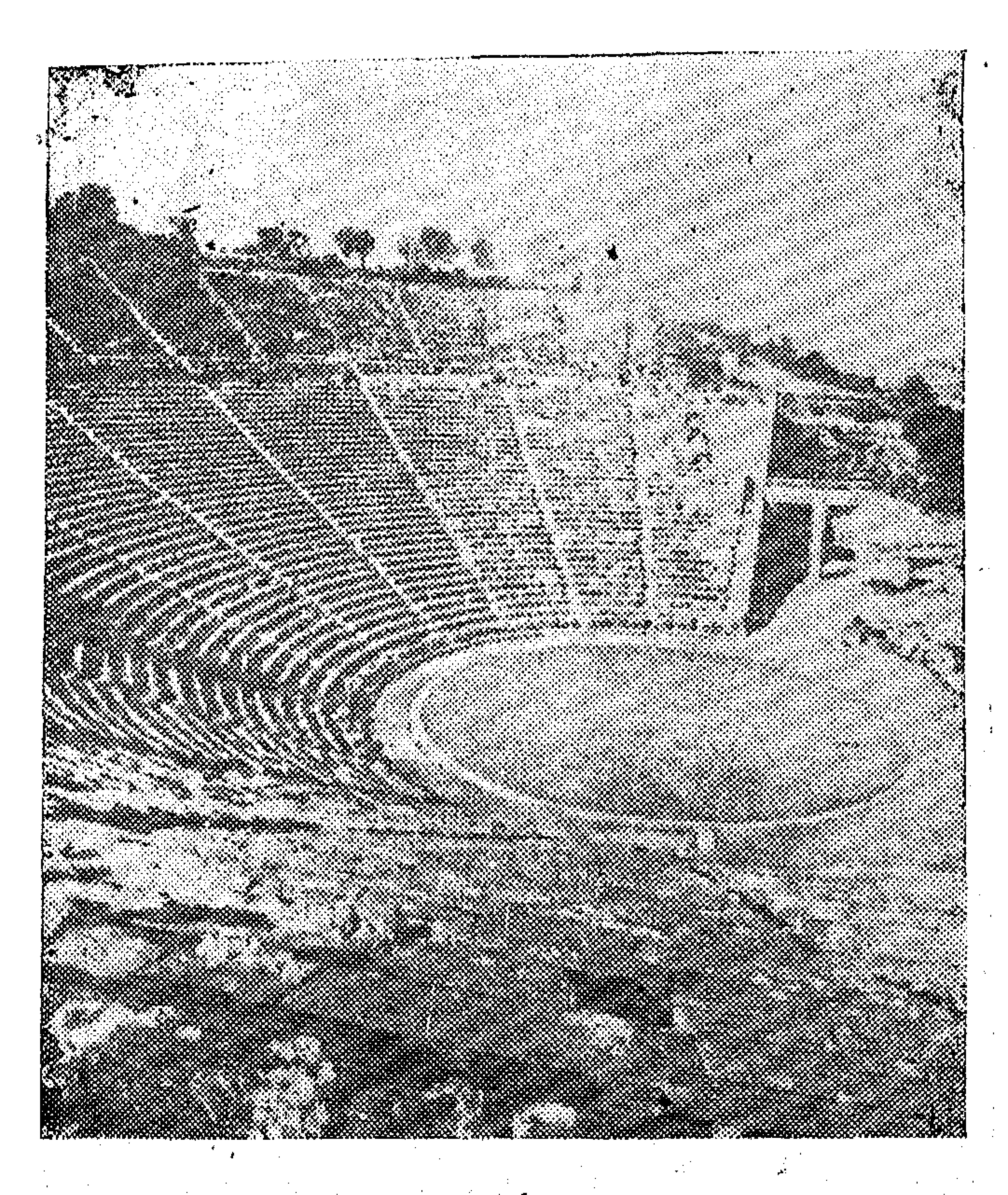


(شكل ٦)

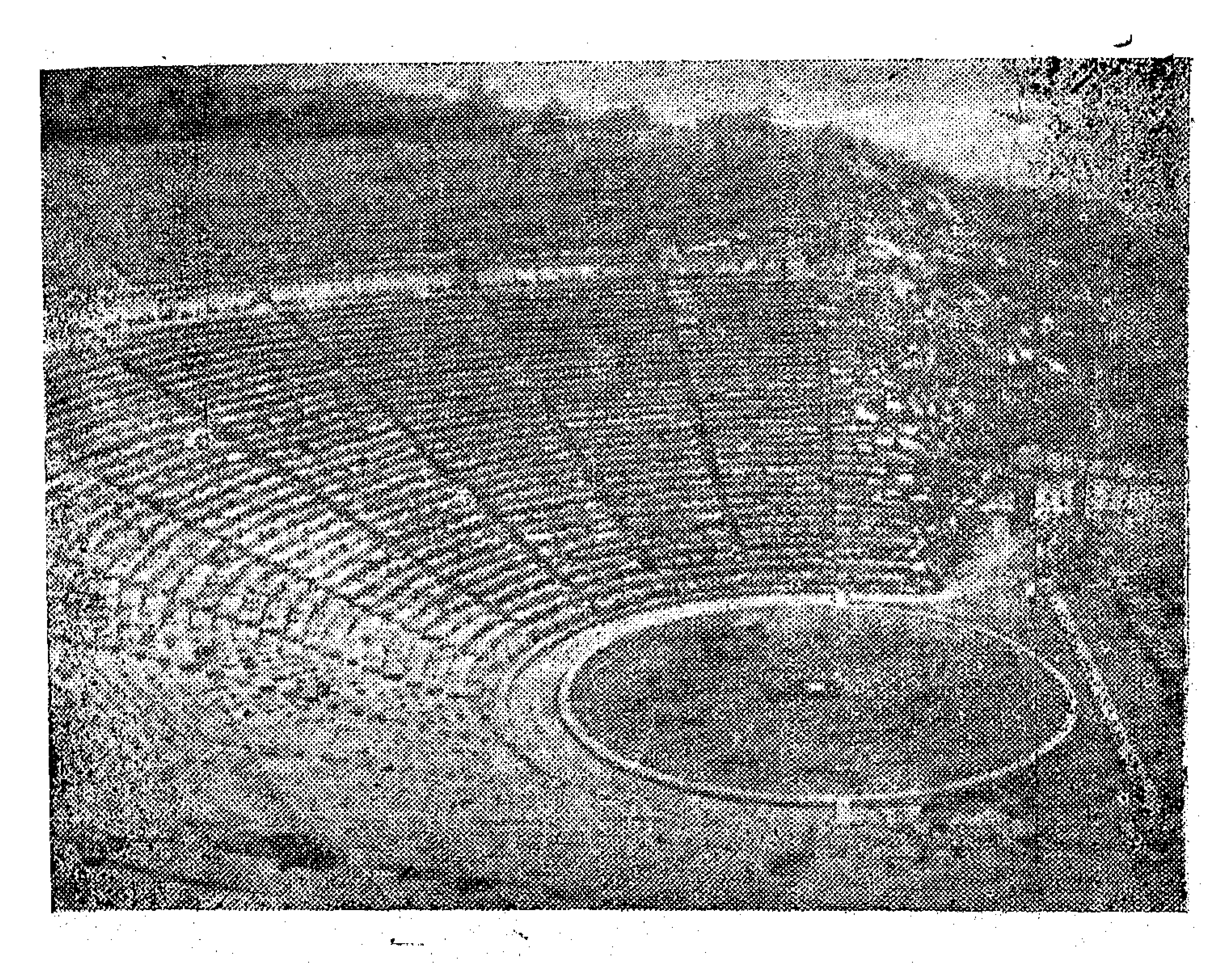
تصميم لصالة المشاهدة (ثياترون) فى تياترو ابيدوروس ، بين قسميها الممر (ديازوما) وأمامها دائرة الاركسترا ثم المسرح (سكينى) باجزائة المنصة (مقدمة المسرح أى البروسكينيون) وعلى جانبيها جزءان بارزان إلى الامام (باراسكينيا أى المنظران الجانبيان) وخلفها المسرح سكينى وأمامها على جانبى الاركسترا مدخلا التاترو أى البارودى (parodoi) (أنظر أيضا شكل ١٧)

فى هذا التياترو سهولة المشاهدة وذيوع الصوت كما سنذكر فيما بعد وقد تم انشاء هذا التياترو سنة ٣٦٦ وهو مقسم إلى ١٢ قسما أى كيركيس بثلاثة عشر سلما واركسترا كامل الاستدارة . (شكل ٧ ، ٨)

وكما تطور المسرح بناء وتنسيقاً تطورت أيضاً طرق العرض فقد رأينا فيما سبق ذكره كم كانت هذه الطرق بسيطة تعتمد على براعة الممثل وروعة التمثيل بل ان التياترو اليونانى كان مجالا للتخيل والتفكر ، فكانت بساطة العرض المسرحى تبرز قيمة المحاورات العظيمة وتتيح للناس تذوق حلاوة وجمال الشعر ، ثم فكر الشعراء فى إضـــافة أدوات أخرى إلى جانب ذلك فأخذت تظهر المناظر المسرحية أوسكينوجرافيا ، وقد كانت بدائية فى التياترو الأول كما ذكرنا سابقاً ، ثم زاد تطورها فأصبحت توضع على شاشة أى منظر خلفى katablema وتغير فى الفترات القصيرة بين الأربع روايات التى تمثل أثناء اليوم فتوضع بسرعة ومن هنا كان اسمها katablema كما يقول بوللوكس Pollux ، على لوحات معدة على البابين على جانبى الباب الوسط للمنصة ثم مناظر أخرى برياكتى periaktoi توضع بجانب المنظرين الجانبيين على طرفى المسرح على مقدمة البروسكينون proskenion أى المنصة ، وأحياناً يرسم المنظر على شاشة كبيرة تغطى حائط المسرح الخلفى تسمى أيضاً proskenion أى نفس اسم البروسكينون أى المنصة أو باللاتينية scaenaductilis وأحيانا توضع عدة لوحات بعضها فوق بعض مرتبة حسب المناظر يرفع كل منظر فيظهر الذى خلفه وبعض البرياكتى أى المناظر على طرفى المنصة كانت آلية فهى ذات شكل



(شكل ٧)
دائرة الاركسترا وجانب من المقاعد والمدخل (بارودوس)
والباب فى تياترو ايبيدوروس



(شكل ٨)
الاوركسترا والثياترون فى تياتروا ايبيدروس
ويظهر الممر العرضى بين قسمى المقاعد (ديازوما)

منشورى له ثلاثة اوجه تدور حول محور فيتغير المنظر بدوران الوجه حسب العرض فى جنـــاح واحد وعند تغيير المنظرين فى الجناحين معاً فذلك يعنى تغيير المنظر كله .

ان الخلفية التى تحمل الديكور proskenion بروسكينيون لم تصبح ديكورا معماريا إلا فى عهد ايكورجوس وحتى ذلك الوقت كانت تتكون من بناء مؤقت أو كانت هيكلا مؤقتاً من الخشب تسند على الحائط الأمامى «للستوا» أى صالة الأعمدة خلف السكينى scaena أى المنصة فكان يوضع هيكل إطار من الخشب يغطى بمناظر متحركة ويظن بعض المؤرخين انها اخترعت سنة ٤٨٥–٤٧٨ق.م وفى أول الأمر كانت هذه الخلفية من لوحات بدون رسوم من جلد أحمر (بارشمان) تشبه الستارة . ثم صارت تعلق لوحات خشب مرسومة حسب مناظر الروايات وقد ذكرها ايسخيلوس ورسمها Agatharchos كما ذكرنا وطبعاً كانت الرسوم بدائية إلا انها كانت ذات أهمية كبيرة لتطوير المنظور « perspective » كما أسلفنا وكل هذه اللوحات كانت وسيلة لنشر الصوت أيضاً والظريف ان أنتيفانس Antiphanes يقارنها بالعاهرة نانيون Nannion فيقول انها تشبه البروسكينيون فوجهها جميل وملابسها فاخرة مزخرفة بكثير من الذهب ولكنها إذا خلعت كل ذلك أصبحت قبيحة وأحياناً يرسم المنظر كله فى لوحة كبيرة ويوضع على حائط خلفية المسرح ، وقد ذكرنا سابقاً ان هذا المنظر يسمى سكاينادوكتيليس Scaenaductilis وربما كان يطلق عليه فى العصر الكلاسيكى كلمة بروسكينيون proskenion وكان التمثيل يجرى دائماً أمام البيت أو

القصر في الشارع المكشوف ولم يكن من السهل إظهار ما يجرى في البيوت أو الغرف المقفلة وإذا حدث وكان المنظر في داخل غرفة يلجأ الممثل إلى وسيلة ما بان ينظر مثلا من فتحة المفتاح ويصف بكلامه ما يجرى من حوادث في الداخل ولكن اليونان تمكنوا من التغلب على ذلك فاخترعوا ما يشبه المسرح الدائرى الذى يظهر ما يجرى داخل الجدران ويسمى هذا الوضع الآلى ekkyklêma انكيكليا (أى الذى يدور) وقد استعمل فى القرن الخامس ق.م فكانت تدور لوحة أرضية المسرح (البووسكينيون) على محور فتكشف فى دورانها عما كان يجرى فى الداخل وقد استعان بها يوريبيدس للكشف عن منظر داخلى فى احدى مسرحياته وهذا هو أصل المسرح المتحرك الحديث.

وفى هذا القرن أيضا كما يخبرنا بوللوكس ظهرت الآلة الطائرة استعان بها ارستوفانيز فى تمثيليته السلام Eirenè وهى عبارة عن رافعة يتجلى بها الاله فى السماء عندما يتطلع اليه الممثل. كانت تلك الآلة موضع فكاهة وغدت مثلا مأثورا فيقول Theos apo machines أو بالاتينية Deus ex machina وهو ما يومىء بظهور الاله فى السماء على المسرح بهذه الآله عندما يتأزم الموقف ويبدو الا مخرج وهناك يظهر الاله وصارت مثلا لتدخل الاله لحل المشاكل فيجد لها مخرجا وبالعربية «يحلها ربنا» أو «يفرجها ربنا» وقد استعملت فى روايات كثيرة للشعراء فاستعملها يوريبيدس فى روايته هيبوليتوس Hippolytos وقد نال الشاعر نجاحا كبيرا فى روايته هذه لما فيها من بدع استعملها لأول مرة وعلى اناء من الفخار المرسوم فى متحف

المتر بوليتان تمثل استعمال هـــذه الآله الطائرة قديما (شكل ٩)
وهى تحمل جسما فى الهواء لشخصية Sarpedon الذى رفعاه الها
النوم والموت من ميدان المعركة وارجعاه إلى أمه يوروبا التى تلبس
ثوبا فضفاضا وعلى رأسها غطاء رأس شرقى (طرطور) جالسة
فى مقصورة يحيط بها أطفال أوخادمات وعلى رؤوسهن نفس غطاء
الرأس ينظرن إلى أعلا لظهور الجسد، من إحدى مسرحيات يوريبيدس
وقد استعمل ايسخيلوس أيضا هذه الآله فى تمثيل (كارس اى الكاريين
Kares أو يوروبا Europa) وقد دلت الحفائر على استعمال الأشباح
فى التمثيل وذلك باكتشاف ممر تحت الأرض فى تياترو ارتريا
Eretria فى القرن الرابع ق . م . يبدأ عند المسرح أى البروسكينيون
ثم يمتد تحت الأرض وينتهى بسلالم فى وسط الاركسترا وينفذ
الشبح من أوله فيظهر فى الاركسترا امافى العصر الكلاسيكى فكان
الشبح يظهر على حافة الاركسترا وقد كانت للأشباح فى تمثيليات
هذا العصر دور كبير فيظهر شبح الملك دارا ملك الفرس ثم شبح
كليتايمنيسترا Klytaimnestra زوجة اجاممنون وام أوريستس فى
فى تراجيديا Eumenides لايسخيلوس ويؤكد بوللوكس Pollux
ان ايسخيلوس قد ادهش النظارة باتقان الاخراج وبالنص الرائع
وبالطرق الآلية وبظهور الأشباح وأحيانا كان يظهر من الشبح
رأسه فقط دون باقى الجسم ثم بالديكور المسرحى البديع والنقوش
وملابس الممثلين والأحذية الطويلة (Kothornoi) ذات الكعب
العالى وتسريحة الشعر العالية على الأقنعة مما يزيد فى طول الممثل
ثم الأقنعة المهيبة .



(شكل ٩)

الآلة الطائرة : يتمثل فيها ساربيدون Sarpedon يرفعه اله الموت (ثاناتوس) واله النوم (هيبنوس) ـ اناء بمتحف المتروبوليتان ـ وقد استعمل هذه الآلة الطائرة الشاعر ايسخيلوس فى رواية الكاريين Kares أو يوروبا Europa

وكان الشاعر يوريبيدس كثير الاعتماد على هذه الآلة

وفى هذا التياترو القديم ظهرت الحاجة ماسة إلى القناع لمساعدة الممثل على الظهور فى الشخصيات المتعددة فمن المؤكد كما يقول بعض مؤرخى التياترو ان هناك طريقتان يتقمص بهما الممثل دور اله أو أية شخصية أخرى أولا بالقناع الذى يغير الشخص ظاهرياً فيجعل له شخصية إله أو شيطان .. إلخ وذلك بالنسبة للآخرين الذين يرونه والتغير هنا يأتى قبل ان يندمج الممثل ويتغير من أعماق نفسه ثانيا يأتى التغير عن طريق حالة اندماج يتغير فيها الإنسان من أعماقه وتؤثر فى وجوده كشخص مما يسهل له التحول إلى حالته الجديدة وفى هذه الطريقة يمكن ان يكون عند الشخص استعداد يناسب ظروف خروجه من شخصيته واحساسه من أعماقه بالاندماج فى شخصية أخرى — إله أو أى شخصية غير شخصيته — وقد ساعد على هذا الاندماج كما ذكرنا «الخمر» الذى كان يساعد على تجلى الفرد وإحساسه بالتغير الكلى إلى شخصية أخرى وهكذا نجد فى شخصيات الساتير والسيلين وما يشابههم فى التياترو اليونانى أعلى درجات هذا التلاقى فى التغير الظاهرى عن طريق القناع والتغير الوجدانى العميق فى اندماجهم فى الشخصيات التى يمثلونها ومن ذلك نرى ان الرجل إذا أراد ان يظهر بمظهر فيه قداسة الإله أو فى شخصية ما سياسية كانت أو غيرها غطى وجهه بالقناع فى حين ان سر المرأة ليس فى تغير ملامح وجهها كالرجل انها لا تتقنع بل هى تكشف عن نفسها

فالعرى يزيد فى ابراز سر قوة المرأة السحرية الدينية الكامنة فى جسمها وهو أهم خصائص الإلهة الأم فبعريها تكشف عن سر القوة الدافقة للخلق فى جسدها وكل امرأة تملك كنه وأهمية الالهة الكبرى فى نموذجها العارى الأول وهذا التصور لم يختلف مطلقا حتى فى أرقى الديانات وعند الهنود مثلا كل امرأة عارية تجسد الطبيعة والمادة والجوهر الأزلى فى النموذج العارى للأم الكبرى ولذا فعرى المرأة يكشف عن سر قوتها السحرية للخصوبة بعكس الرجل الذى يكسبه القناع شيئاً غيره .

وللأقنعة ثلاثة أنواع أولها دينى وهو أصل الأقنعة كلها والثانى حربى والثالث للتياترو أما الحربى فله شكل مفزع عمل خصيصا لإخافة العدو وشل حركته وأما الدينى فله قسمين قسم للأحياء وقسم للموتى .

وكان الممثل فى اليونان وعند الرومان وبعض البلدان الأخرى مثل اليابان لا يمكن ان يظهر إلا بالقناع سواء فى التراجيديا أو الكوميديا أو التمثيليات الساتيرية وحتى فى الرقص المعبر أى الباندوميم pantomimus كان الممثل الراقص مقنعا كاسنرى فإذا رجعنا إلى مرحلة التياترو الأولى الدينية أى وقت ظهور النواة الأولى للتياترو وجدنا ان لهذه الأقنعة نشأة دينية أيضا والأقنعة عند الرومان صنعت من الشمع ثم لونت بالألوان الطبيعية وكان ذلك من المراسم الجنائزية وقد حفظت هذه الأقنعة حتى الآن فى متاحفنا وكانت فكرتها الأساسية ان تماثل شكل الميت وفى العصور القديمة كانت الأقنعة مكملة للتحنيط ثم صارت فيما بعد بديلا

عنه فى العصور المتأخرة وفى مصر ظهر استعمال القناع الدينى الذى يغطى وجه الميت فى الدولة الوسطى فقط وذلك بدلا من الرؤوس البديلة من الحجر فى الدولة القديمة وقد كانت فكرته ان يحتفظ الميت بشكله فتتعرف عليه روحه عند البعث إذا ما نال وجه الميت تغير أو تلف بمرور الزمن . وفى اليونان كان يوضع قناع أو رأس الاله على عامود عادى مربع يحمل فى وسطه (الفاللوس) عضو التذكير ولم يكن القصد من ذلك إقامة تمثال للاله ولم يكن العمود العنصر الأساسى إنما كان الأصل تمثيل عنصرى الحياة وهما الرأس وعضو التذكير ولم يكن للعمود قيمة إلا فى حملها .

فمن بين الأقنعة عند اليونان قناع الإله ديونيسوس ثم قناع مديوسا إحدى الجورجونات الثلاث وهن أخوات ثلاث خرافيات لهن شعور من ثعابين وفيهن قدرة على جعل كل من ينظرن إليه حجراً وقناع مديوسا هذا كان كثير التمثيل على الموازيكو فى الحمامات العامة او البيوت منعا للحسد ورد أذى العين الحسود ثم قناع زيوس آمون وهو تمثال يجمع بين آمون الإله الأكبر عند المصريين وزيوس إله اليونان الأكبر وقد اندمجا فى صورة واحدة وفى رأسه قرنان . ولقد كان ديونيسوس إله الطبيعة بكل ما فيها من نبات وجفاف وحياة وموت ثم بعث ففيه فكرة الحياة والموت وما بعده من بعث وقد مثل الميت فى مصر برأس أو بتمثال نصفى على الباب الوهمى تأكيدا لاستمرار وجوده .

ويذكر ديودورس (١ — ٦٢) ان ملك مصر كان يضع على

وجهه قناعا يمثل أسدا أو ثورا أو ثعبانا ، ولكن السيدة Murray تعارض ذلك وترى أن الملك لكونه هو الإله نفسه لا يضع على رأسه إلا التاج المزدوج ويقول Apuleius ان فى احتفال ازيس « تنازلت الآلهة واتت تمشى على الأرض بأقدام آدمية » وكان الغرض من القناع ان يقلد به الأشخاص رجالا أو نساء الآلهة المختلفة فى المناسبات الدينية فيتقنع الرجال باقنعة ابن آوى أو فهد أو صقر أو تمساح والنساء يتقنعن باقنعة لها شكل بقرة أو ضفدعة حسب مايتطلبه الاحتفال والجميع يقلدون بها انوبيس أو خنوم أو حورس أو حتحور أو حكت . . . الخ .

ويرى ماسيرو Maspéro ان المرافقين للملك فى الاحتفالات الدينية كانوا يلبسون الأقنعة التى تمثل الآلهة المختلفة التى تتبع الملك الاله الأكبر نفسه .

وعند اليونان كانت الأقنعة التى تمثل الآلهة والأرواح وشخصيات التياترو توضع فى القبر أو تحفر على التوابيت وعلى الأوانى الجنائزية التى تحتوى على رماد الموتى من العصور الأولى إلى العصر الرومانى وعلى غرار الأقنعة قامت فكرة الأوانى الجنائزية التى تمثل وجه الإنسان عند الاتروسك (اسلاف الرومان) وأحيانا نجد عضو التذكير محفورا على جوانب الأوانى والغرض من ذلك تمثيل عنصر الحياة وعنصر الإنتاج والبعث .

ولكثرة الأقنعة عند البدائيين نجدها مصنوعة من مواد مختلفة خشب وصدف وجلد ولحاء الشجر وقش القمح ومن برونز ونحاس وفضة وذهب ومن قشور الغاب ومن التيل والشمع .

واستعمال الأقنعة فى الدراما يرجع إلى الاحتفالات التهريجية أو « المسخرة » فى أعياد ديونيسوس فكان الوجه يصبغ بعكارة النبيذ والسلقون أو ان يغطى بالأقنعة المصنوعة من أوراق الشجر وقشورها ثم بعد نشأة الدراما اخترعت الأقنعة من التيل الملون والشمع ولم يكن يغطى الوجه فقط بل كان يغطى الرأس كله وينسب هذا القناع إلى ايسخيلوس أبى التياترو .

وكلمة القناع باليونانية بروسوبون prosôpon أو prosôpeion أى الوجه وباللاتينية برسونا persona والمعنى الحرفى للكلمة ماخوذ من اصطلاح التياترو فمقطع « per » يعنى الذى به — ثم مقطع « sonat » يعنى يرن عاليا أى القناع الذى فيه يتكلم الممثل بصوت عال ويسمى بالإيطالية أيضاً مسكرا« maschera » وبالإنجليزية والفرنسية« masque ، mask »ماسك من كلمة« masca » أو mascha أو mascus اللاتينية« وبالعربية«مسخرة»وتعنى المضحك وضرورة استعمال القناع عند اليونان كما ذكرنا صلة القناع بعبادة ديونيسوس .

وفى روما استعملت الأقنعة فى الاحتفالات الدينية فكانوا فى أعياد تللوس Tellus إلهة الأرض والخصوبة وسلفانوس Silvanus اله النبات وحامى المزروعات يلطخون وجوههم بالسلقون أو يضعون على وجوههم أقنعة ويمرحون ويهرجون بتبادل النكات البذيئة وبمضى الوقت اصبح الاستعمال الأصلى للقناع مبهما وظل القناع المسرحى مستعملا وانفصل نهائيا عن فكرة الدين ولكن كانت فكرة القناع للحماية ضد الشر سارية بين الناس

وظلت تستعمل فى الزخارف الجنائزية . وإلى الآن نجد احتفالات « الكرنفال » قبل عيد الفصح تقوم على استعمال الأقنعة المختلفة الأشكال فى أوربا بقصد الضحك والابتهاج والتهريج كما كان فى أعياد ديونيسوس .

وكان القناع ضروريا للممثل اليونانى لاتساع التياترو وعمق صالة المشاهدين حيث كان التياترو يسع بين ١٤ إلى ٢٠ الف مشاهد بالإضافة إلى كبر مساحة الاركسترا التى تفصل المشاهدين عن المسرح .

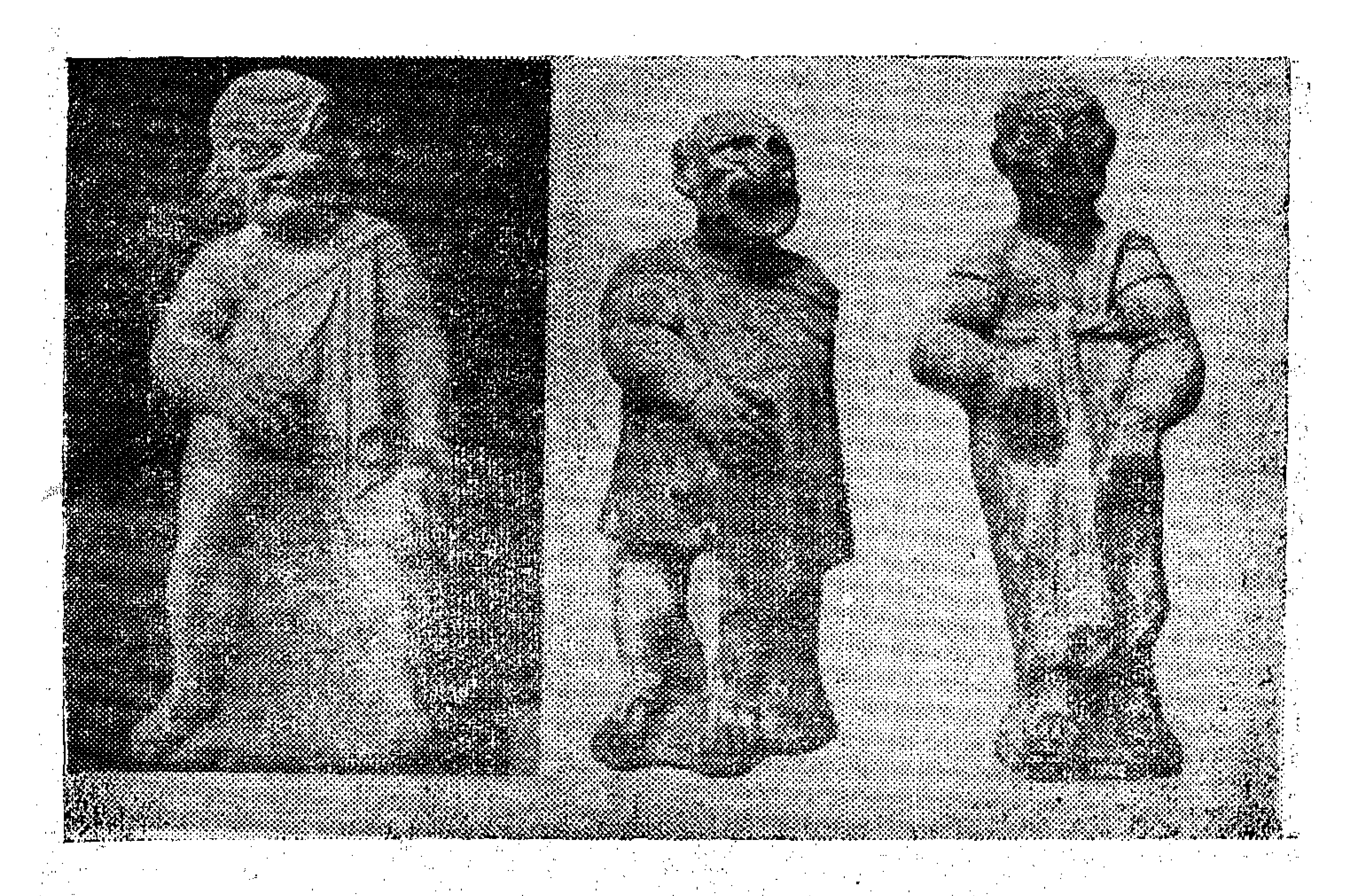
والمعروف ان يعتمد الممثل على ملامحه وتعابيرها فى التمثيل ولكن هذه التعابير بالملامح لا يمكن تبينها بعد الصفوف الأولى لمقاعد المشاهدين ولذا فقد كان القناع يؤدى هذه التعابير وفى نفس الوقت يراه جميع المشاهدين بوضوح ثم هو يساعد على تضخم حجم الممثل مع الملابس الفضفاضة والأحذية الضخمة أى ما يسمى بالكوثورنوس Kothornos وعلى رأس القناع باروكة شعر حقيق عالية تضيف للمثل طولا أكثر وكان يمكن للمثل ان يجلس على المسرح أمام حلاق يقص له شعره وكان القناع يمثل ملامح كل الشخصيات تقريبا ففى الكوميديا يمثل ملامح رجل عجوز غاضب أو رجل ابله أو شاب محب أو غانية أو خادم أو فضولى ثم هو يمثل ملامح معظم الشخصيات التراجيدية كالبطل التراجيدى والبطلة والعجائز والرسل وكان من السهل ان يتعرف المشاهدون على هذه الشخصيات عند أول ظهورها (شكل ١٠ ، ١٠ ا) .

ثم ان القناع كان يمكن الممثل من تمثيل أكثر من شخصية فى



(شكل ١٠)

ممثل يمسك فى يده قناعا يفحصه



(شكل ١٠ - ا)
بعض تماثيل فخارية لممثلين هزليين بأقنعة كوميدية
(المتحف البريطانى)

فترة واحدة بتغيير القناع فى لحظات قليلة حتى شخصيات النساء هذا بالإضافة إلى الملابس الواسعة الزاهية الألوان والتى تضيف حجما أكبر للممثل وقد كان معظم هذه الملابس مشابهة لملابس الكهنة ولكن مع مضى الزمن أصبحت ملابس واقعية كالأقنعة تماما للشخصيات المختلفة فكان يظهر على المسرح شحاذ مثلا بهلاهيله الرثة وعلى العموم كانت كل الملابس مناسبة لكل شخصية وكانت كل الشخصيات لها ما يميزها فالملك بجانب ملابسه يمسك بصولجان والمحارب يمسك سيفا والرحالة يلبس قبعة بحافة عريضة ويمسك الاله زيوس صاعقة فى يده وارتميس الهة الصيد تحمل كنانة سهام وبوزيدون اله البحار يمسك بحربة ذات ثلاث شعب وكان اله الموت له جناحان سودوان ثم هرقل يحمل جلد أسد وعلى كتفه هراوة وعلى العموم فإن الملابس التراجيدية ثمينة ومزخرفة وتضيف إلى الممثل بضعة سنتيمترات أطول من قامته وتسبغ عليه عظمة فى حركاته ومن المستحيل ان تدع مجالا للبس بان تجعل منه شخصية فكاهية أو ساخرة مثلا . وقد كانت الملابس وسيلة جزئية بجانب الاقنعة تساعد على تكبير حجم الممثل ولذا فقد كان صانع الأقنعة من أهم مساعدى المخرج فى المسرح القديم فعن طريقه كان يكتمل الأداء المسرحى فيبدو الممثل فى ارفع واكمل مظهر لدوره حتى أنه كان يقوم بدور الحيوان أيضا .

الممثل

إنه العنصر الأول الذى كان ظهوره نقطة تحول فى خلق التياترو الصحيح وقد كان له فى التياترو القديم فى اثينا مركزا ممتازا فمكانته على عكس كل الفنانين الآخرين بارزة محترمة ترتفع بحكم عمله وفنه إلى مرتبة الكهنة المقدسة عندما كان التياترو فى طوره الأول الدينى كما اسلفنا القول وعندما أصبح التياترو دنيويا وبعد ابتعاده عن الدين وقصصه فقد ظل الممثل يتمتع بتقدير الشعب وحبه واعجابه وعلت منزلته الاجتماعية حتى أصبح بعض الممثلين يقومون بتمثيل بلادهم سياسيا . والحق ان تقدير الديمقراطية للتياترو وجعله مدرسة الشعب الكبيرة واقبال جميع أفراد الشعب فى كل طوائفه عليه وما كان يتلقاه الممثل من عناية وتدريب فنى كبير مكنه من قدرة الأداء الممتاز ثم تخصصه فى مختلف الأدوار فهذا الممثل متخصص فى الأدوار النسائية وهذا فى الكوميديا . . الخ قد زاد فى قيمته الفنية وأصبح الممثل ملتزما بهذا التقدير فحافظ على مستواه الفنى والعلمى حتى بلغ هذه الدرجة الرفيعة من الحياة الاجتماعية ، حتى انهم فى القرن الرابع ق . م كونوا رابطة فى أثينا تضم الممثلين والفنانين الموسيقيين وكانت تطوف فرق منهم فى القرى اليونانية وكان بعض كبار الممثلين يقومون برحلات فى العالم اليونانى فزاروا البلاط المقدونى وقد كان لعلو قدرهم ان أسند اليهم فيليب ملك مقدونيا مناصب السفارات وكذلك فعلت اثينا وكانوا يتمتعون بحرية التنقل من مكان إلى آخر واكتسبوا حصانة صدرت لهم

بقرارات من المجلس الاتحادى لدول اليونان ضد أى اعتداء ، وفى سنة ٢٧٧ ق .م نظمت بعض الاتحادات للممثلين وكان السبق فى ذلك لرابطة الممثلين الاثينيين ، وقد ضمن لهم المجلس الاتحادى حرية كاملة (١) فلا يقبض عليهم لا فى وقت السلم أو الحرب (٢) اعفاؤهم من الخدمة العسكرية سواء فى الجيش أو فى الأسطول (٣) ضمان سلامة أشخاصهم وممتلكاتهم (٤) كل من يعتدى عليهم أو حتى المدينة التى وقع بها الاعتداء تعتبر مسئولة أمام المجلس الاتحادى .

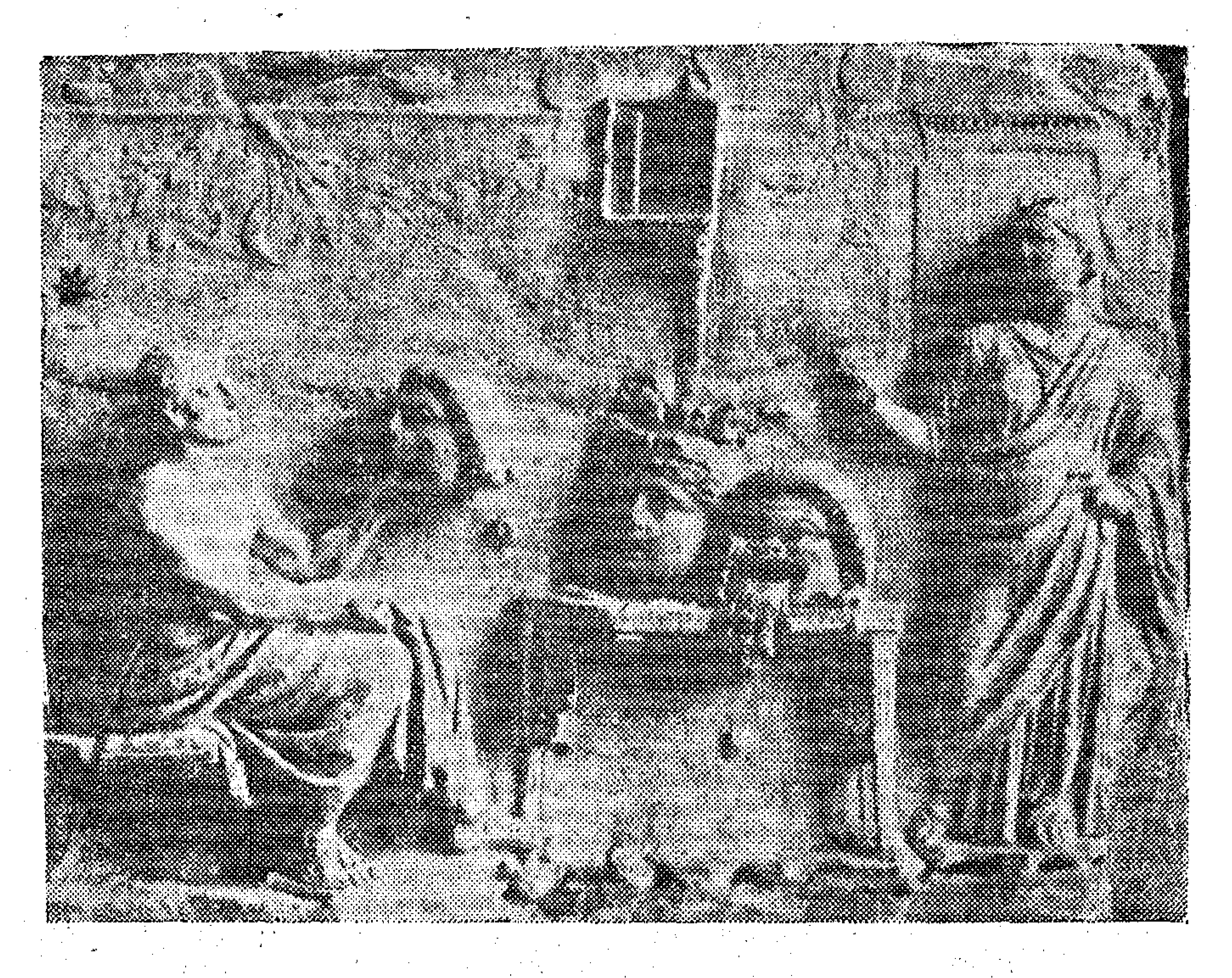
وقد كان على رأس رابطة الفنانين فى احتفال بطليموس فيلادلفوس الكبير كاهن الاله ديونيسوس نفسه فى الاسكندرية رئيساً لرابطتهم . وفى عهد كليوباترا ومارك أنطونيو اتخذت الخطوة الأخيرة فى إتمام تنظيم دولى للفنانين والرياضيين وفى سنة ٣٢ ق.م دعى مارك انطونيو جميع الفنانين الديونيسيين للاجتماع فى جزيرة ساموس وكان هذا الاجتماع ايضا ترفيها له ولكليوباترا والارجح ان أول اشارة لتنظيم دولى كامل للفنانين يرجع تاريخها إلى الامبراطور كلوديوس فى القرن الأول الميلادى ويمكن ارجاع أولى امتيازات للفنانين إلى عهد اغسطس وقد وجدت للفنانين رابطة محلية فى كل مدينة فقد ذكر فى ١٤٥م. انه كان فى مدينة اكسرهنكوس Oxyrhynchos دار لرابطة الفنانين تسمى « دارفنانى ديونيسوس » وكان من الطبيعى ان الكوميديات الشعبية التى ذكرت فى بردى اكسرهنكوس قد مثلت فى تياترو المدينة نفسها ، وكان لكل رابطة احتفال كبير سنوى يقيمه الحكام أو الاثرياء المحبين للفن

تقدم فيها ولائم كبيرة من أكل وشراب ويخرج أعضاؤها من كل الفنانين فى مواكب ضخمة تسير فى المدينة وتقـــدم الأضاحى فى المعابد ويتكون الموكب من الشعراء والمغنين والممثلين التراجيديين والكوميديين والساتير والكورس ومدربيهم، فقط لم يقبل الكوميديون الشعبيون فى هذه الجماعات . ومن المؤكد ان ذكر المؤرخ ديودوروس ان ديونيسوس نفسه هو منشىء الحفلات الموسيقية والامتيازات للفنانين كانت قصة دينية رسمية اتخذها الفنانون شعاراً لهم .

وقد لعب الشاعر دورا كبيرا فى التمثيل فهو بالإضافة إلى انه مؤلف كان يقوم بالإخراج ويختار أقنعة شخصياته (شكل ١٠ ب) ويكتب أناشيد الكورس (خوريجرافوس choregraphos) بل لقد اضطلع بدور الممثل الأول فى تمثيلياته الا اذا كانت تنقصه الصلاحية بل لقد سيطرت فكرة الفن المسرحى على بعض العائلات برمتها فنجد يوريبيدس شاعراً مسرحيا وابنه ممثلا وابنه الآخر مخرجا والابن الثالث وحده هو الذى اشتغل بالتجارة ، وقد كان الشعراء المسرحيون موضع تكريم عبر جميع العصور فأطلقت أسماؤهم على أجزاء التياترو وزينت تماثيلهم المسارح ونقشت صورهم على تذاكر التياترو وكان التياترو كله والمشتغلون به من ممثلين وموسيقيين ومخرجين ومساعدين تحت رعاية الدولة .

الاسماع وانتشار الاصوات

هذه هى عناصر التياترو اليونانى إلى ان اصبح بناء قائما وهى عناصر تربط العمل المسرحى بالمشاهدين عن طريق المشاهدة



(شكل ١٠ ب)
ميناندر شاعر الكوميديا الحديثة الأول جالسا ممسكا بيده
قناعا يختبره وعلى المائدة أمامه اقنعة اخرى

theômai بمعنى ينظر ومنها كلمة Theatron أى صالة المشاهدة.
وقد كانت على أحسن ما يكون من وضوح الرؤية وتمام الاشراف.
على الاركسترا والمسرح من كل مكان فيها كما رأينا ولكن التعبير
المسرحى الكلامى الذى يتطلب الاستماع (akoustikos من فعل
akouô وباللاتينيـــة audire يعنى يسمع) ومنه سميت صالة
المشاهدين أى التياترون بالاوديتوريوم أى صالة الاستماع أيضا.
فهذا رباط ضرورى وهام يربط بين العمل المسرحى عن طريق
الاسماع بالمستمعين المشاهدين وقد قدراليونان هذه الناحية واهتموا
بها أيما اهتمام وعملوا كل ما يمكن من طرق لاسماع المشاهدين
صوت الممثلين وغناء وترتيل المنشدين على الا تفوت المشاهدين
المستمعين كلمة تقال على المسرح فأتى عملهم كاملا أصيلا مشى
على هداه بناة التياترو فى العصور التى توالت بعدهم .

فتصميم التياترو على شكل حدوة حصان واحاطته بالمسرح
كأنه زجاجة كان يحمل الكلام من المسرح والاركسترا إلى آخر
صفوف الصالة فى أعلى المدرجات كذلك طريقة بناء المسرح أى
السكينى كانت تساعد أيضا على انتشار الصوت كأداة اسماع وفى تياترو
ابيدوروس كان الصوت يسمع بوضوح فى أعلى مدرجات التياترو
حتى أن صوت وقوع قطعة نقود على أرض المسرح كان يسمع
فى كل ارجاء الصالة .

يتكلم فيتروفيوس Vitruvius المهندس الرومانى عن طريقة
قديمة لانتشار الصوت واذاعته فى التياترو ، وقد اعتمد فى ذلك على
بعض اجزاء من كتاب مفقود لعالم يونانى اسمه Aristaxeus

ارستا كسيوس فيقول ان فتحات على مسافات محسوبة علميا تفتح في حوائط الأوديتوريوم وتوضع فيها أواني من المعدن بأحجام مختلفة خاصة بزيادة موجات الصوت الآدمى ، ولكن يبدو أن ذلك كان مجرد تجربة اقترحها عالم يونانى ولم يكن لها وجود عملى فلم يعثر على أى اناء من هذه فى بقايا أى تياترو وحتى الآن تؤدى التثيليات المختلفة فى تياترو هيرودس الاتيكى Herodes Atticus فى اثينا ورغم ان تصميمه رومانى إلا انه صمم على نفس الأسس التى كان عليها التياترو الكلاسيكى ولم يوجد بها أى أوانى أو ما يمكن ان يستدل على وجودها من فتحات، والصوت يسمع بوضوح ولغة كاملة فى كل أرجاء الأوديتوريوم .

والواقع ان اليونان كانوا أول من نظم طرق دراسة الصوت الحسى فالفيلسوف اليونانى فيثاغورث الذى عاش فى القرن السادس ق . م وضع أسس نظرية الحساب الموسيقى وقد بذلت مجهودات فى تطبيق تصميم البناء للتياترو على أساس متطلبات الاسماع وانتشار الصوت .

ويعتبر الاوديون الذى بناه بركليس نموذجا لهذه المجهودات فهو صالة موسيقى ولذا فكان مقفلا أى له سقف ويحتوى على صالة للاستماع فسيحة فيها المقاعد قائمة على مدرجات منحنية وكان سقفها مبنيا من اطارات مربعة من خشب سميك منظمة بحيث يكون كل ركن مرتكزا على وسط جانب الاطار الذى تحته ولتغطية هذا البناء المعقد وفى نفس الوقت لتحسين التقاط الصوت أو استقباله

فقد علقت تندة كبيرة بشكل قبة معلقة فى السقف ومثبتة فى أعلى الجدران الجانبية .

والواقع ان علم الاسماع وانتشار الصوت كان عاملا حاسما فى تطوير بناء التياترو اليونانى القديم فارضية الاركسترا لم تكن مسدودة كلية ثم المسرح أو « سكينى » وأرضيته الخشبية كان تحتها فراغ أى بدروم .

ثم المناظر المرسومة على لوحات من الجلد وملتصقة على جدران المسرح كل هذه المسطحات كانت تعكس وتردد الصوت وتوجهه إلى الخلف حيث المشاهدين فى الصالة ولم تكن هذه الطرق عفوية أو مجرد مصادفة وإنما كانت مدروسة وقد ادخلت عليها كثير من التحسينات فتحت ارضية المنصة أى البروسكينيون مثلا توجد فتحة طولها ثمانية أمتار ممتدة بطول عرض المسرح وكان هذا الفراغ عاملا على إذاعة الصوت ثم أيضا مثل هذه الفتحة أو الكهف كان موجودا تحت وسط الاركسترا ومنه كان يبرز المذبح الكبير وكان ذلك بهدف المساعدة على إذاعة الصوت وقد فسر عدم عمق المسرح أى المنصة حتى يكون نطاق تحرك الممثل محدودا فلا تختل قوة فاعلية سطح المسرح فى انعكاس الصوت إلى صالة المشاهدين ثم فى منتصف القرن الخامس ق . م عم نموذج التياترو المخروطى أو المنحرف بحوائطه المستديرة التى تتقارب فى اتجاه المسرح أى على شكل حدوة الحصان وله اركسترا دائرية صغيرة .

وقد ذكرنا فيما سبق شكل التياترو الذى يشبه الزجاجة وقد قال بعض المهندسين القدماء ان هذا التغير فى شكل التياترو يرجع

إلى ضرورة انتشار الصوت فهذا التصميم يشبه فى هيكله مكبر الصوت ويقلل من صدى واختلاط الأصوات التى تحدث عادة فى التياترو ذى الجدران المتباعدة عندما تكون صالة المتفرجين غير تامة العدد وقد ذكرنا فيما سبق ان تياترو ابيدوروس Epidauros كان فى تصميمه مرتبطا بقوة تكبير الصوت وحسن مشاهدة النظارة فكانت المنصة مرتفعة عن سطح الاركسترا رغم انه يكاد يكون من المعروف ان المسرح اليونانى لا يمكن أن يصل فى هذه الفترة إلى هذا الارتفاع . فمعظم العلماء الباحثين يرون ان ارتفاع المسرح فى تياترو « ابيدوروس Epidauros » إلى هذا الحد غير طبيعى فمنهم من يحاول شرح سبب هذا الارتفاع مثل الدكتور دوربفلد Doerpfeld الذى يقول بان واجهة المسرح العالى إنما كانت تقوم مقام الخلفية للممثلين مع الكورس فى أرض الاركسترا ويستند فى هذا إلى عدم وجود سلالم بين الاركسترا والمنصة وهذا الرأى ربما يكون على صواب ولكن الواضح أن هذا الارتفاع ربما كان منشؤه أن المسرح قد أعيد بناؤه فى عصر متأخر أى فى العصر الهيلانى ولكنى ارجح ان هذا الارتفاع لم يكن إلا تجربة فنية للمهندس الممتاز بوليكلايتوس Polykleitos الذى وضع تصميم تياترو ابيدوروس، املاها وضع التياترو وعلو صفوف المدرجات على التل العالى الذى اقيمت عليه المقاعد وقد ارتبطت هذه التجربة ارتباطا وثيقا بانتشار الصوت الذى بلغ حـــدا فائقا فى تياترو ابيدوروس هذا، حتى قيل بان وقوع قطعة نقود فوق أرض المسرح كان يسمع صوته فى أعلى صفوف مدرجات التياترو (شكل ١١)



(شكل ١١)

جانب من (ثياترون) تياترو ايبيدورس
والمدخل الذى على جانبه الأيمن

والجدير بالملاحظة ان تياترو ايبيدوروس كان أول تياترو يقوم ببنائه مختص وعلى العموم فإن طوال تاريخ المسرح اليونانى كانت الدراما والمشاهدة والاسماع كلها موضع اهتمام وتفكير للجميع باستمرار ففى تياترو ابيدوروس كان ارتفاع صالة المشاهدين سبباً فى تعليه المسرح عن مستوى الاركسترا ثم ان بين الأعمدة التى تحيط بمسرحه العالى كانت تعلق لوحات مصورة من الخشب تسمى بناكس « pinakes » كما سبق ان ذكرنا فهذه اللوحات مع البروسكينيون أى المنصة كانت بمثابة (طبلة) وقد انتشر هذا التياترو النصف دائرى الذى صممه بوليكلايتوس، قد نجم عن ذلك مشكلة الصوت ، فان اتساع الاوديتوريوم وبعد المسافة بين المسرح وصالة المشاهدين نتيجة وجود الاركسترا الكبيرة الاتساع أزاد العمق من ٢٣٠ قدما فى تياترو سيراكوسيا إلى ٣٣٠ قدماً فى تياترو اثينا وللتغلب على هذا زاد ارتفاع المسرح واتسع حتى يقل ضياع الصوت واهتم المهندسون بالنقط الطبيعية المواتية لإذاعة الصوت فكان استغلال التيارات الهوائية واتجاهها فى نقل الصوت إلى أقصى عمق الصالة فى المقاعد الخلفية .

وقد سار الرومان إلى أقصى حد لمنع ضياع الصوت وقاموا ببناء الصالة والمسرح فبدلا من استغلال منحدرات التلال كمدرج طبيعى بنوا تياترو متكاملا كوحدة معمارية بعيداً مستقلا عن تحكم الموقع ثم قربوا المسرح من المشاهدين بسبب نقص مساحة الاركسترا إلى نصف دائرة .

وقد امتاز التياترو الرومانى بتكبير الصوت بطرق ممتازة فبنوا

سقفاً مائلا فوق المسرح يعكس الصوت ويرسله إلى المشاهدين فى أماكنهم فى كل أرجاء الاوديتوريوم وباختراع هذه الوسيلة أصبح الاستغناء عن ضيق المسرح وحوائطه العاكسة للصوت عند اليونان أمراً ممكناً وقد أقام المهندسون الرومان أيضاً قبة فوق مقاعد المدرجات العليا لتضخيم الصوت ففى تياترو « اورانج »، (باكية) كان سقفها المقبب يقوم فوق الأعمدة وينتشر خارجها وكان ذلك لغرض ان يعكس الصوت ويرده إلى صالة المشاهدين وهذه الوسيلة لا زالت مستعملة فى أيامنا هذه فى التياترو .

الفليا كس

قام التياترو فى اليونان حتى نهاية العصر الكلاسيكى والقرن الرابع على هذه الأسس العلمية المتكاملة وقد مثل هذه الفترة تياترو ديونيسوس فى اثينا حتى نهاية تكاملها أى فى عصر ليكورجوس فى نهاية القرن الرابع ق . م وقبل ان ننتقل إلى العصر الهيلانى الذى كان مجاله الشرق حيث بلغ التياترو شأوا بعيدا فى التقدم يجب ان نشير إلى التياترو فى بلدان ايطاليا الجنوبية وهى المستعمرات التى انشأتها مدن اليونان الأم وخاصة المدن الدورية وجعلت منها استيطانا لمواطنيها تابعالها فى هذه المنطقة التى تسمى اليونان الكبرى Magna Graecia ففى بلدان هذه المنطقة كان للتياترو دور هام وأساسى فى العصر الكلاسيكى وقت ان خرجت التراجيديا اليونانية التى كتبها ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وغيرهم من اتيكا إلى تلك المنطقة فى عصر هيرون Heiron الأول طاغية سيراكوسيا فمثلت مسرحية « نساء من Aitne » لايسخيلوس فى تياترو سيراكوسيا الذى يعتبر اقدم واجمل تياترو فى صقلية بناه المهندس Damocupus داموكوبوس فى ٤٦٠ ق . م وقد استعملت فى هذا التياترو لأول مرة المناظر المتحركة الكبيرة والملونة ويظن انها قد تكون من عمل الفنان السيراكوسى Phormus كما يقول ارسطو واثينايوس وسويداس وقد كان للشاعر يوريبيدس فى هذا العالم اليونانى الثانى شعبية كبيرة وواسعة حتى انه بعد كارثة صقلية الحربية التى تكبدتها اثينا كان كل اسير يمكنه أن يستظهر

ويتلو جزءا من أشعار هذا الشاعر الدرامية يطلق سراحه .

أما الكوميديا فى بلدان هذه المنطقة فمختلفة تماما عنها فى الكوميديا الاثينية فلم يكن لهذه الدراما المرحة فى سيراكوسيا وتارنتوم وغيرها من المدن هناك كوموس Komos أى فريق المرح الذى قامت عليه الكوميديا الاثينية كما ذكرنا ولم يكن لها أيضا كورس مما جعل اسم الكوميديا لا ينطبق عليها فهى بعيدة عن مدلوله انها كانت «يموس mimus أى دراما شعبية كان أول من وضعها فى قالب أدبى الشاعر Epicharmos فى القرن الخامس ق . م . وقد قام هذا النوع من الدراما على نفس الموضوعات التى تناولتها الكوميديا الدورية فى البلوبونيز من بلاد اليونان فى القرن السادس ق . م وكان الدوريون لهم الغلبة العددية فى هذه المنطقة فكانت تحول الميثولوجيا أى القصص الدينى إلى فكاهة أحيانا ثم جانب آخر من هذه الدراما يستمد موضوع فكاهته من الحياة العامة أى البيئة الشعبية .

ثم بالتدريج تطورت هذه الدراما إلى حد لم يكن فيه الموضوع الميثولوجى المضحك هو القصص الدينى نفسه بل أصبح موضوعها « شكل المادة الميثولوجية الذى خلقته التراجيديا المعروفة » أى التراجيديا نفسها .

وقد اتخذ تحول التراجيديا إلى فكاهة أى «البارودية parôidia» شكله الأدبى فى اليونان الكبرى على يد الشاعر Rhinthon السيراكوسى حوالى ٣٠٠ ق . م . وقد سمى هذا النوع الدرامى من الأدب الهيلانى «هيلاروتراجيديا Hilarotragedia » أى التراجيديا المرحة من كلمة hilaros اليونانية وهيلاروس يعنى مرح واطلق على كتاب

ويمثل هـــذه القصص المضحكة أى الباروديات اسم فلياكس Phlyakes والمفرد Phlyax كما اطلق ايضا على التياترو وعلى الأوانى المرسومة التى عرفنا منها الكثير عن هذا النوع من الدراما إلى جانب بقايا قليلة من أجزاء بعض النصوص من هذه التمثيليات . وقد اختلف العلماء على أصل كلمة «الفلياكس» هذه فيرى الأستاذ بيرى Beare أنه من المحتمل أن يكون أصل هذه الكلمة مشتقا من كلمة «فليارياphlyaria» أى ثرثرة ولغو هراء من فعل «فليارو phlyarô» يثرثر ثم هو يرجح أن يكون أصل الكلمة من فليو phleo يعنى منتفخ نسبة إلى شكل الممثلين فى هذه الكوميديا واقنعتهم المنتفخة ثم يقول ان الكلمة نفسها أى فليون «Phleôn» صفة لديونيسوس كاله الخصب والوفرة ولكنى أفضل اشتقاق الكلمة من فعل phlyarein فهذه الكوميديا تتناول الباروديات للمواضيع الجادة وما يتطلبه ذلك من حشو وتحوير فى الكلام كما تدل على ذلك كلمة «الفارس Farce» التى تطلق على هذا النوع من الكوميديات فى اليونان الكبرى .

هذه الأوانى المرسومة تؤرخ بين القرن الخامس إلى آخر القرن الرابع ق . م واحسنها كانت أوانى صورها الفنان استياس Assteas من مدينة بايستوم Paestum (بايطاليا الجنوبية قرب مدينة نابلس) ويمكن تأريخها من ٣٥٠ إلى ٣٣٠ ق . م وكل هذه الأوانى اقدم من مؤلفات رينثون Rhinthon وهذا التاريخ أيضا يجعل هذه الدراما معاصرة للكوميديا الوسطى الاثينية . وقد زاد من أهمية هذه الأوانى أنها القت الضوء على عصر ليس لدينا منه إلا القليل من النصوص الأدبية فامكن التعرف منها على كثير من

الموضوعات والشخصيات التى خرجت من أرض اليونان الأم الى هذه المستعمرات فسجلت هذه الرسومات كثيراً من الشخصيات الميثولوجية اليونانية مثل اوديسيوس وهرقل(شكل١٢ ا) وتاراس Tarras والعبد الشقى والرئيس واللص والرجل العجوز والنساء . فمن هذه المناظر التى صورها الفنانون على هذه الأوانى المنظر الذى رسمه الفنان اســـتياس Assteas على اناء فى مدريد من هذه « الهيلاروتراجيديا » منظر بطل مجنون يقتل أولاد هرقل الذى كان الشخصية الميثولوجية المفضلة لهذة الدراما مما يبين احتمال وجود صلة بينه وبين تراجيديا هرقل المرحة التى كتبها Rhinthon او احد الكتاب الذين سبقوه والبطل المجنون على هذا الاناء كان يضع ريشاً على خوذته مما يوحى بوجود صلة بينه وبين أحد أبطال الشاعر الأثينى ارستوفانيز فى كوميديته « الاخارنيين » كما أن العرض الايطالى لتروفاتورى Trovatore التى ألفها فيردى وأخرجت فى نيويورك ١٩٣٦ يرى أحد مؤرخى التياترو أنه يوحى بالانطباع أو بالشعور بالتراجيديا الكوميدية (Tragicomedia) ، ومثله الآن عندنا ما يقوم به ثلاثى أضواء المسرح فى معظم فوازير رمضان .

من ذلك نرى أن المسرح أو التياترو الذى رسمه استياس على هذه الأوانى كان غنياً بالمرح والفكاهة والمواقف المضحكة التى اقتبسها الكاتب الدرامى من الموضوعات الشعبية وأيضاً بموضوعات ميثولوجية لأبطال وآلهة كما ذكرنا وهو نفس مذهب الفكاهة الدورية القديمة وعلى عكس الكوميديا المتطورة التى كان يقتبسها أو ينقلها الشاعر الرومانى « بلاوتوس Plautus » فقد كانت كسابقتها



(شكل ١٢ - ١)
مسرح الفلياكس (جنون هرقل) رسم الفنان Assteas
(متحف مدريد)



(شكل ١٢ - ب)
مسرح فلياكس والستائر بين أعمدة الهيبوسكيني وعلى المسرح
الاله ديونيسوس وأمامه أحد الفلياكس (ممثل)
يشاهدان امرأة اكروبات

عند الشاعر الكوميدى اليونانى أرستوفانيز مستوحاة من الحياة العامة ان « آلهيلاروتراجيديا » كانت خاصة بجنوب إيطاليا ، وكان بناء هذا المسرح يشبه المسرح الهيلانى تقريباً كما سنرى ، فهو يشبه فى تصميمه شكل المنازل الموجودة فى عصره ، وقد ثبت ذلك من نموذج من الفخار من القرن الرابع فتظهر منه الخلفية وقد برزت عليها عواميد عالية على الطراز الأيونى وعلى الجانبين برجان تذكرنا « بالباراسكينيا paraskenia » القديمة فى التياترو الاثينى ثم ثلاثة أبواب مفتوحة بين العواميد فى أسفل الحائط تؤدى إلى المسرح المنخفض أمامها الذى عليه تمثل التراجيديا تماماً كما كانت فى اثينا أى فى الاركسترا أمام منصة كانت كما سبق أن ذكرنا (بروسكينيون) يمكن أن تمثل قصراً أو معبداً وهى غالباً تكون بين باراسكينيا على جانبيها يمكن أن يمثلا أى بناء . ثم فوق تلك الأعمدة العالية نرى ما يشبه الدور الثانى « الايبسكينيون episkenion » أى مجال ظهور الآلهة اى « ثيولوجيون » ولا يمكن أن يكون هذا الايبسكينيون مسرحاً عالياً كما يعتقد البعض وهذا التياترو كان يقوم على دعائم من أعمدة قصيرة أو طويلة أحياناً تعلق بينها الستائر (شكل ١٢ ب) التى ربما كانت تستعمل خلفية للأداء فى دائرة الاركسترا وخلف المسرح الجدار الخلفى أى الخلفية والأغلب أن هذا النموذج لم يكن خاصاً بالتياترو كما يرى بعض مؤرخى المسرح إنما هو يمثل تصميم منزل ربما يشبه التياترو فى ذلك كما ذكرنا .

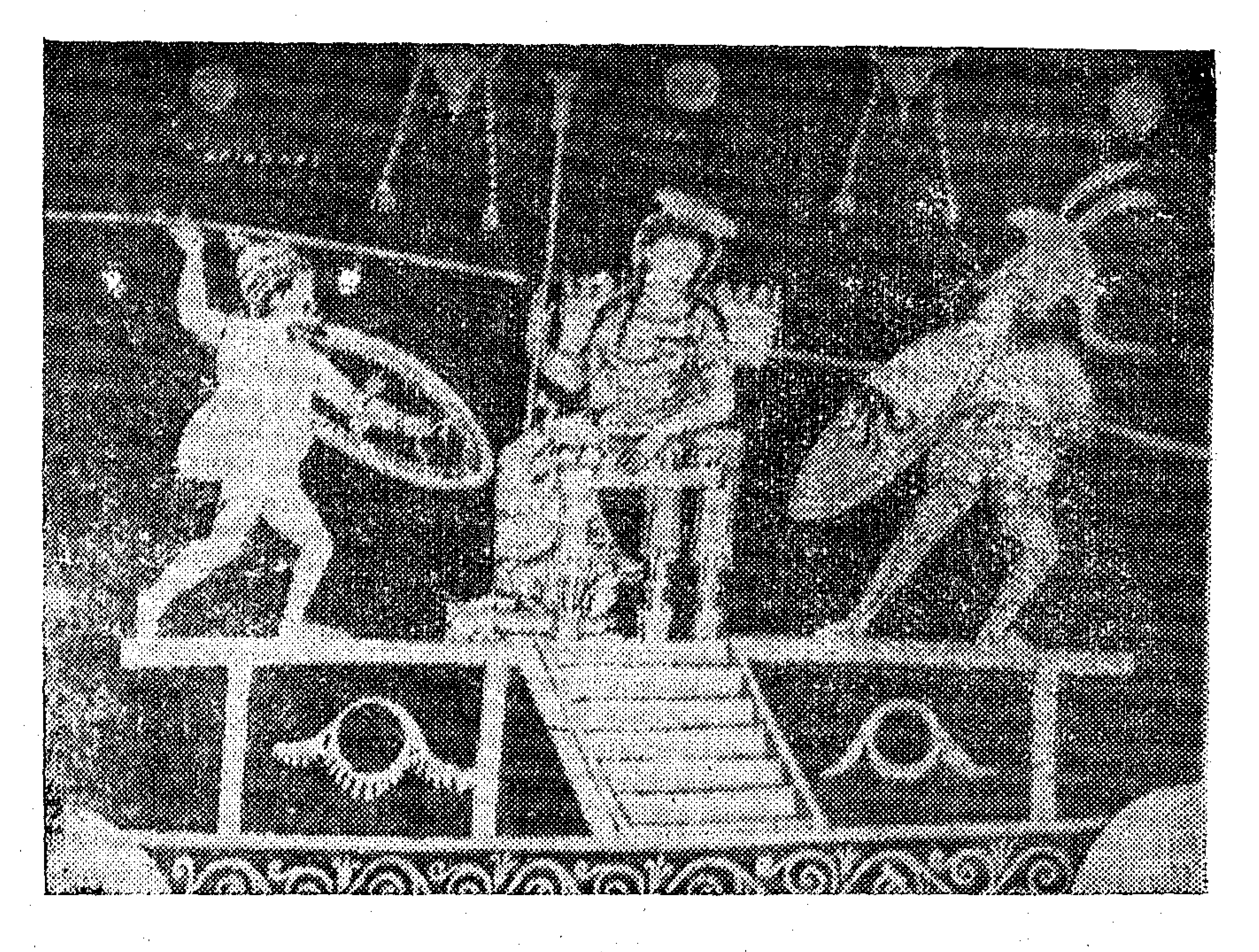
ولكن الأوانى المرسومة تبين بشكل جلى أن المسرح بعد فترته الأولى من تراجيديات ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس أى فترة مسرح

«الاركسترا» المنخفض يتطور إلى مسرح عال يناسب الميلا رو تراجيديا والذى يرجح من رسوم الأوانى أن به شبابيك تشير إلى وجود دور ثانى وهو كما اعتقد «الايبسكينيون episkenion أو الثيولوجيون» كما ذكرنا .

وقد كان لارتفاع مسرج الفلياكس أن الحقت به سلالم (شكل ١٣) من خمس أو ست درجات فى الوسط يصعد بها الممثل إلى المسرح أو اللوجيون وهو وضع يشبه إلى حد كبير اللوجيون القديم المرتفع قليلا عن مستوى الاركسترا ، وقد يدل أيضا على أن تحت اللوجيون أى المسرح أو المنبر ربما وجد «هيبوسكينيون» أى «ماتحت المسرح» يحتوى على لوازم للتياترو ومنافعه ولذا أقيم هذا المسرح على أعمدة رفيعة قصيرة أحياناً تعلق بينها ستاير وأحياناً توضع عليها حلية أو ديكور من «الجيرلاند» مما يدل قطعاً على استعمال المكان الذى تحته . وفى نفس الوقت ربما كان هذا الديكور خلفية لما يمثل فى الاركسترا .

أما خلفية المسرح فنجد معلقاً عليها أشياء كثيرة من مستلزمات الديكور والاخراج ، منها أقنعة ورؤوس ثيران وأقمشة وأكاليل ثم قدور وفى الخلفية أيضاً كما رأينا فى النموذج الفخارى نرى أعمدة على أطراف الحائط على اليمين والشمال وغالباً كان بهذه الخلفية أبواب وأحياناً عدة شبابيك تشير الى الدور الثانى كما رأينا وكان الباب مزخرفاً بشكل بديع وله سقفية (تندة) عليها حانية (كبولى) .

هذا المسرح الغنى بالزخارف الفنية على خلفيته كما وصفه لنا Plautus الشاعر الدرامى الرومانى فى أحد أعماله «Mostellaria



(شكل ١٣)
مسرح الغليا كس والسلالم التى توصله إلى الاوركسترا وعلى المسرح منظر هيفايستوس (اله تحت الأرض والتعدين) ثم الاله آرس اله الحرب يقتتلان من أجل أفروديت أمام الالهة هيرا

موستلاريا » يحتوى على النخيل كرمز لزيوس وآمون وأشجار وعروش ومائدة وصندوق نقود (خازنة) وسلم وحوض الماء المقدس وحامل ذا ثلاث أرجل لأبوللون ومذبح مقدس له أيضاً، كل تلك عناصر موضوع التمثيليات المرحة الشعبية والميثولوجية وهى كما ترى بسيطة سهلة الحمل .

كان هذا المسرح فى دنيا اليونان الكبرى فى جنوب ايطاليا ومكانه السوق العامة فى المدن الكبرى، وفى القرى يقام فى أى مكان مناسب فيها والممثلون المتجولون فى المدن الكبرى كانوا يقيمون مسرحهم على أرض الاركسترا الصلبة ووراءه يقيمون الخلفية .

وكان لهذا المسرح البسيط دلالة فى التاريخ العالمى العريض للمسرح فقد انتقل مع القصص المضحكة أو الفارس إلى روما ، وفى روما نجد مسرح الشاعر بلاوتوس فى القرن الأول ق .م. يرتبط بالمسرح اليونانى فينتجا المسرح الرومانى العتيد أساس مسرحنا الحالى .

ولقد أردت أن أضيف هذا الفصل إلى الفصل الأدبى الخاص بنشأة التراجيديا والكوميديا والساتير ولكنى فضلت أن يكون هنا موضعه فهو عندى نقطة التقاء بين المسرح اليونانى الكلاسيكى والهيلانى والرومانى رغم أنه نتيجة تطور هام فى الأدب الدرامى .

تياترو العصر الهيلانى

ذكرنا آنفا أن المسرح Skené المبنى من الحجر لم يقم قبل عصر بركليس وقـــد ابتدىء فى بنائه أثناء هدنة نكياس ٤٢١ — ٤١٥ ق . م ثم بلغ تطوره فى العصر الهيلانى فى عهد الاسكندر الأكبر وخلفائه فتطور الفن الادبى المسرحى فى القرن الرابع ق . م كان يتطلب مكانا يلائم بقدر الامكان اداء الفنانين الممتازين الفنى وكما عرفنا فإن اضمحلال شأن الكورس فى المسرحيات التراجيدية والكوميدية كان سببا فى أن اصبحت الاركسترا الكلاسيكية صغيرة جدا رغم أن الكورس الغنائى فى نفس الوقت كان يحتاج فى كل العصور لهذه الاركسترا .

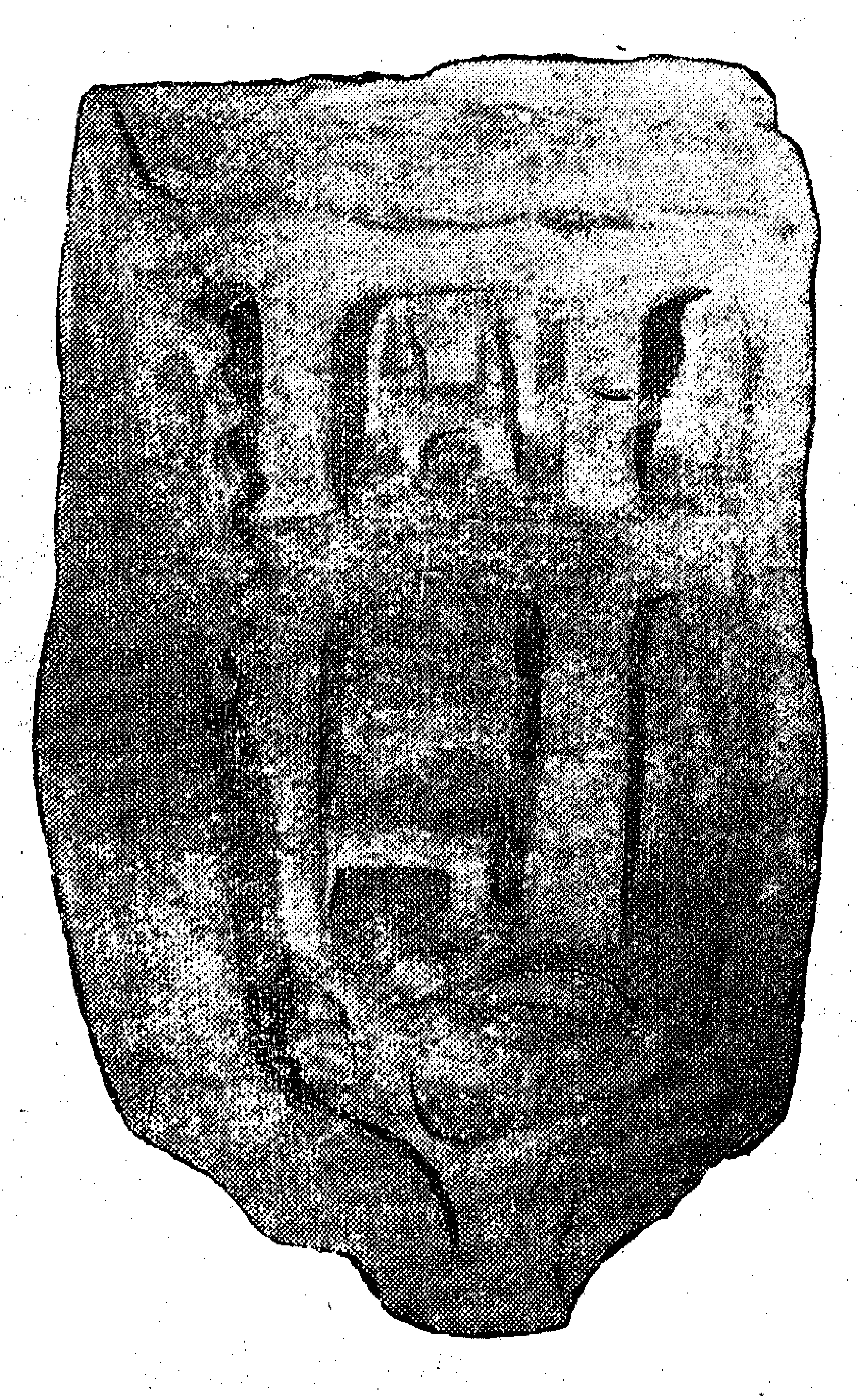
وعلى كل حال فإن التراجيديا لم تكن الدراما المحببة فى العصر الهيلانى بل حلت محلها الكوميديا المتوسطة والجديدة التى لم يكن موضوعها المواقف الساخرة المضحكة والمسائل العامة اليومية ورسم كاريكاتير للشخصيات العامة كما كان فى الكوميديا القديمة بل كان هدفها وصف وتصوير الخصائص الشخصية وصارت هجاء صريحا لمشاكل المجتمع وخاصة الحياة المنزلية وكانت شخصياتها : ابن العائلة الغنى والغوانى والعبد الخبيث وكان من الأهمية بمكان أن تبرز للمشاهدين هذه الشخصيات الفردية بوضوح دقيق مما أدى إلى ارتفاع المسرح أو البروسكينيون لأول مرة عند اليونان وكذلك فى تصوير البرجوازية الغنية بالقليل من الشخصيات التى كانت لاتحتاج إلا لحيز ضيق يبرز فيه الممثل تلك الشخصيات .

وفى هذا العصر أى عهد الاسكندر الأكبر وخلفائه يتطور المفهوم الديمقراطى فى التياترو ويخطو نحو البرجوازية وابتداء حكم الارستقراطية ثم يتبع ذلك عصر الملوك فى القرن الثالث ق . م . ويظهر هذا الطابع الجديد فى مظاهر الدولة العامة وأهم هذه المظاهر النقود التى لم تعد تحمل آلهة الشعوب كعلامة رسمية ويذكر معها اسم المدينة التى هى دولة بذاتها أو اسم شعب المدينة نفسها بل حل محل هذه الشخصية الديمقراطية رؤوس الشخصيات المؤلهة فكانت أولى هذه الشخصيات شخصية الاسكندر الاكبر إذ وضع رأسه على النقود بعد موته فى صورة الإله هرقل أوديونيسوس وذكر اسم خليفته عليها بلقب ملك وكان ذلك لفترة قصيرة كان فيها قواده ولاة تحت حكم خليفته ثم ما لبثوا أن وضعوا رؤوسهم كملوك على النقود كل فى الجزء الذى عين واليا عليه فى جميع انحاء امبراطوريته وكذلك ينقضى عهد الديمقراطية ويذكر اسم كل خليفة منهم مع لقب ملك .

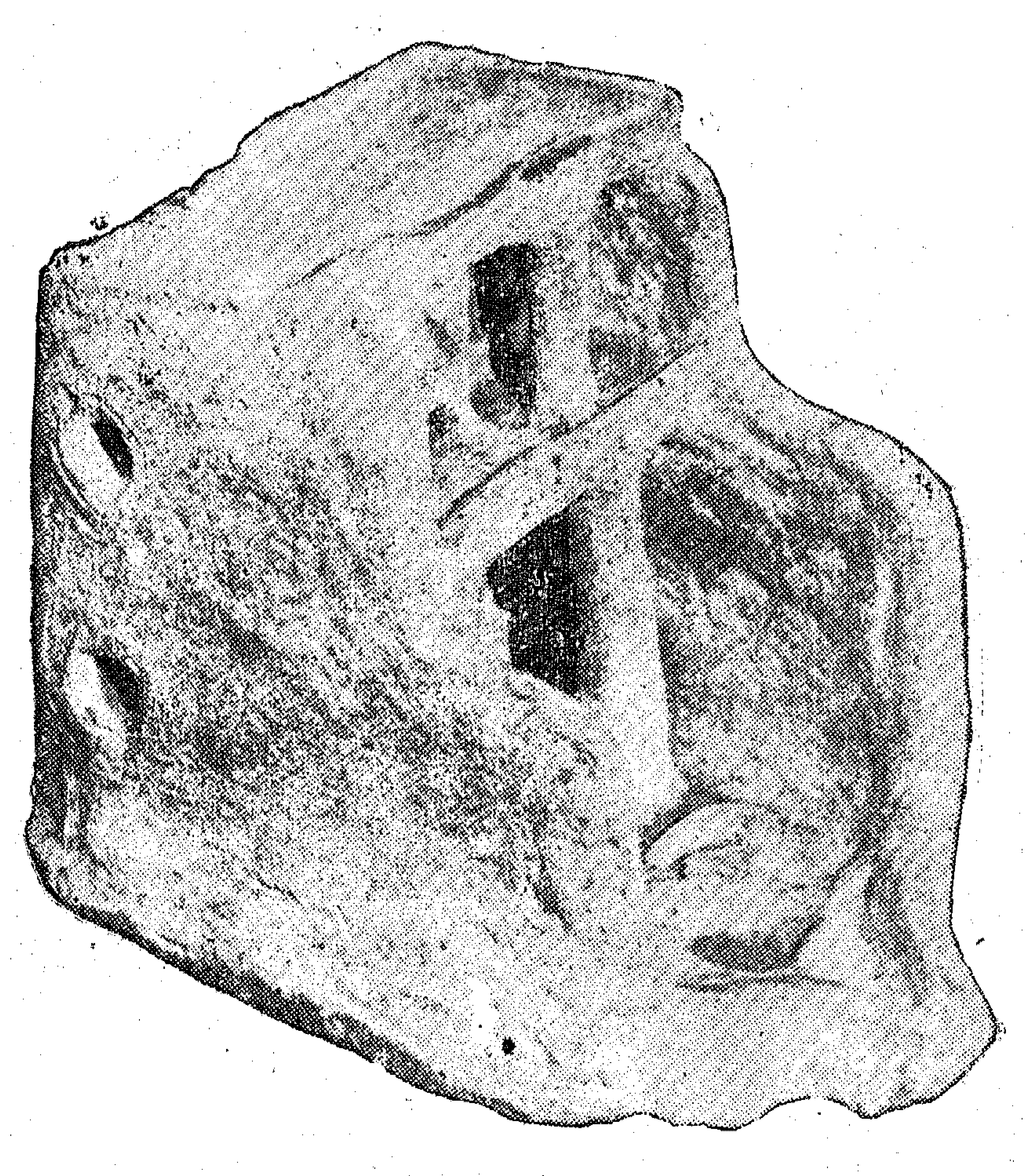
وقد عبر التياترو الذى بنى فى هذا العصر الهيلانى بوضوح عن هذه الأفكار الأدبية والتطورات السياسية فكان فى تصميم مسرحه شبيها بمبانى المدينة من فيلات وقصور ومعابد الشرق ذات الطابقين والشرفة العليا فى الطابق العلوى القائمة فوق أعمدة الدور الأول والتى تحيط بغرف الدور العلوى حيث تطل عليها هذه الغرف بفتحات كبيرة بين أعمدة استبدلت بها جدران واجهة المنزل وهذه الفتحات بين هذه الأعمدة سميت « الأبواب الكبيرة أى ثيروماتا thyrômata » وقد كان هذا طرازا ذائعا فى آسيا الصغرى لقصورها

ومعابدها ثم ايضا محاطة بجناحين على جانبيها مثل الباراسكينيا paraskenia كما ذكرنا ذلك بخصوص « خيمة ملك الفرس » وقد كان بناء المسرح على هذا التصميم موافقا تماما للتراجيديات التى تتخذ الديكور المسرحى دائما بشكل قصر أو معبد ففكرة تصميم المسرح على طراز القصور أو المعابد الشرقية قد بدأها الشاعر ايسخيلوس باتخاذه (خيمة اكسرسيس) خلفية لمسرحيته (الفرس) هذه الخيمة التى كانت تمثل قصر الملك وقلنا ان هذا كان أساس وجود الباراسكينيون فى ذلك الوقت وهذا ايضاً دليل على نشأة المسرح الهيلانى فى شكله وتصميمه أى بطابقيه وشرفته - وجناحيه (البراسكينيا) فى الشرق بعيدا عن المسرح اليونانى الكلاسيكى حيث ينتشر هذا النموذج فى المعابد والقصور ولا زال هذا الطراز موجودا حتى الآن فى ايران والعراق .

وكذلك نجد هذا الطراز الذى يمليه جو الشرق الحار من وجود شرفة مفتوحة فى الدور العلوى تحيط بالغرف كلها والقائمة على اعمدة الدور الأول المتباعدة بدون أبواب لتسمح بدخول الهواء بدلا من جدار الواجهة وأبوابه وكذلك فى الدور العلوى حيث كانت كل غرفة مفتوحة على هذه الشرفة بالأعمدة المتباعدة التى تشكل أبوابا واسعة كبيرة أى « ثيروماتا » وقد وجد النموذج التقليدى لهذا البيت فى مصر القديمة ايضاً إذ عثر على بعض النماذج الفخارية الموجودة بالمتحف المصرى تسمى « بيت الروح » من الدولة الوسطى (شكل ١٤ ا ، ب) ويصور هذا النموذج منزلا صغيرا من دورين ففى الدور الأرضى بدلا من حائط الواجهة عمودان يحددان فتحة



(شكل ١٤ ـــ ا)
بيت الروح منظر أمامى ترى فيه الشرفة العليا
المقامة على عواميد الدور الأرضى
(المتحف المصرى J. 38969)



(شكل ١٤ ب)

بيت الروح منظر جانبي تظهر فيه فتحات لتهوية الغرف الخلفية

(المتحف المصرى J. 38969)

الباب الواسع (ثيروما thyrôma) ويظهر من بينها كرسى كبير (فوتيل) اشارة إلى الغرف الداخلية باثاثاتها ثم فوق الأعمدة على مستوى ارضية الطابق الثانى شرفة كبيرة لها حاجز (كالبلكونات الحديثة) والغرف العليا مفتوحة أيضاً بالأعمدة كما فى الطابق الأسفل أى فتحات تمثل أبوابا كبيرة واسعة thyrômata داخلها أثاثات هذه الغرف يدل عليها وجود مقعد كبير أيضا وارتفاع هذا النموذج (٤٥ سم × ٣٥ سم عرضا تقريبا) .

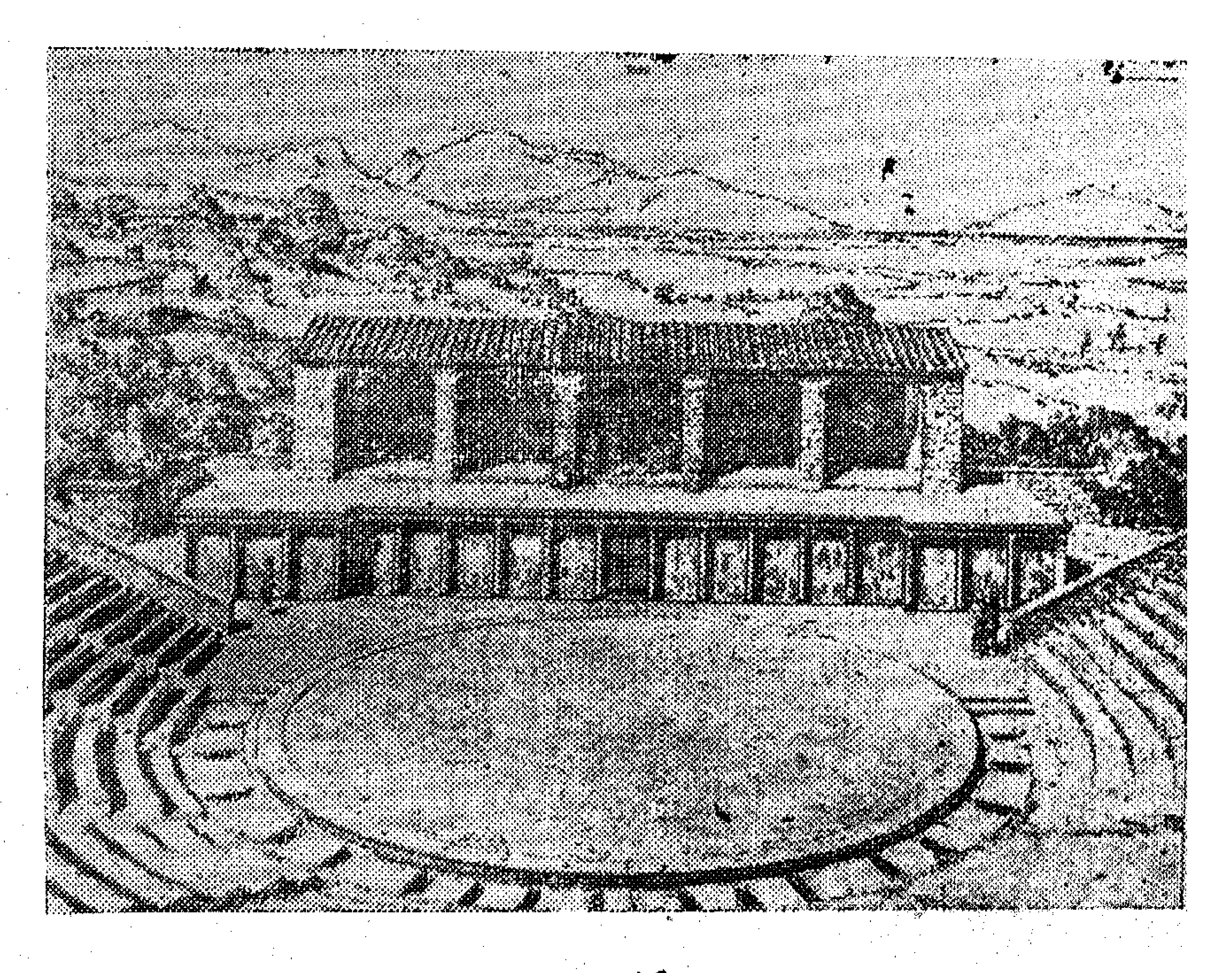
أما الأوديتوريوم فكان كما هو من العصر الكلاسيكى بشكل حدوة حصان وطبعا كان يقوم على سفح تل ولكن المسرح أو السكينى القائم أمام الاركسترا أصبح ابتداء من القرن الثالث ق . م مكونا من طابقين وقد كان ذلك هو الشكل النموذجى للمسارح فى ذلك الوقت وكان سقف الطابق الأول مبنيا من كتل الخشب بين دعائم أو مسطحات حجرية وكان حائط هذا الطابق الأمامى عبارة عن اعمدة من الحجر المستطيل ملتصق بها قطاع طولى لعمود مستدير من الحجر أيضاً كديكور ثابت وفى جوانب الأعمدة المستطيلة فتحات ربما كانت تستعمل لتركيب قضيب فيها تعلق فيه لوحات من الخشب مرسومة بمناظر مسرحية .

ومهما كان من اختلاف العلماء فى تفسير الأوضاع المسرحية فإن التياترو الهيلانى كان معبرا عن روح العصر الذى عاشه قبل مجيء المسرح الرومانى فالمسرح المرتفع أو البروسكينيون كان مكانه الشرفة القائمة على سطح عواميد أروقة الدور الأول أمام سكينى الدور العلوى . أما الدور الأرضى فكان مخصصا كما كان فى التياترو القديم

للكورس الغنائى والتراجيديا والكوميديا القديمة التى لم تكن قد اهملت الكورس تماما كما حدث فى التياترو الهيلانى وكان تياترو ديونيسوس فى اثينا نموذجا محافظا للتياترو الأول ثم أن المنصة فى التياترو الكلاسيكى المرتفعة ارتفاعا بسيطا داخل ارض الاركسترا كانت تسمى كما اسلفنا بالبروسكينيون وقد رأى بعض العلماء القدامى هذا الرأى وعارضه بعض مؤرخى التياترو المحدثين وقصروا اسم البروسكينيون على الخلفية فقط، ولكننا قد بينا رجحان الرأى الأول فيما سبق ويجب أن نذكر انهم يعتقدون أن المنصة لم تأخذ اسم البروسكينيون إلا فى هذا العصر فقط .

فقدت أثينا مركزها كرائدة حضارية وثقافية فى هذا العصر وقد جعل ذلك من تياترو الخطيب الاثينى ليكورجوس نهاية لتياترو العصر الكلاسيكى وليس مقدمة لخلق التياترو الهيلانى الذى كان منشؤه فى الشرق بالاسكندرية أو انطاقية(انتيوخيا) فى سوريا أو افسوس أو غيرهما من مدن العصر الهيلانى فى ممالك خلفاء الاسكندر الأكبر .

كان المسرح الهيلانى « البروسكينيون » طويل وضيق مرتفع فى الدور الأول يقوم على أعمدة الدور الأرضى تقريبا على نفس الطراز الذى صممت عليه فيلات ومنازل هذا العصر ، (شكل ١٥) وقد نجد هذا المسرح شديد الشبه مثلا بتصميم صالة الاحتفالات والولائم التى بناها بطليموس الثانى « فيلادلفوس » فى الاسكندرية المسماة باليونانية «سيمبوزيون Symposion » (Athenaeus, V 196) بمدخلها ذى الأعمدة فى الوسط وجناحيها من دورين يشبهان



(شكل ١٥)
المسرح الهيلانى أى مسرح الثيروماتا وأمامه الاوركسترا
(تصميم Fiechter)

« الباراسكينيا » عن يمين المدخل وشماله بشرفاتها العليا الطويلة الضيقة المقامة على أعمدة الدور الأرضى تحيط بهما ثم عواميدها المتباعدة بفتحاتها الكبيرة التى تشبه الثيروماتا « Thyrômata » وكان هذا المسرح أيضا قريب الشبه كثيرا بنمط الفيلات العائمة « الدهبيات » التى كانت كثيرة الانتشار على ضفاف النيل خاصة فى عهد بطليموس الثانى ونحن نعلم ان ابوللونيوس وزير مالية بطليموس فيلادلفوس كان يقوم برحلاته إلى فيلادلفيا فى الفيوم والأقاليم فى هذه الفيلات العائمة «الدهبيات» فى النيل الذى يحمل «فى موجاته الذهب» Chrysorroas » كما ورد فى اثينايوس على لسان « كالليكساينوس « Kallixeinos (Athen. V , 203) وقد كان لبطليموس الرابع فيلوباتور « Philopator أى المحب لأبيه » أربعون من قوارب النهر هذه « potamion ploion » المزودة بالغرف« thalamégon » أى « دهبية » كما يصفها كالليكساينوس فى كتابته عن الاسكندرية فى اثينايوس « V , 203 » ثم بعد ذلك انتشر هذا المسرح من الشرق فى اليونان ومما يؤكد استعمال هذه الشرفة كمسرح وجود ممرات صاعدة من الأرض بجانب مدخلى التياترو أى من مكان الدور الأول للباراسكينيا القديمة فى التياترو القديم على جانبى المسرح وقد كانت هذه الممرات عبارة عن مداخل جانبية للمسرح العالى أى بارتفاع سطح الدور الأرضى .

ان استعمال الممرات الصاعدة على جانبى البروسكينيون بدلا من الباراسكينيا القديمة التى كانت من دور واحد ، كان امرا عمليا أكثر من الاحتفاظ بهما وقد أصبح التياترو الذى به باراسكينيا

فى ذلك العصر قليلا جدا ونادرا فإذا فرض وكان لهذا الباراسكينيا دور علوى فالارجح ألا يكون لهما أبواب تصلهما بالدور العلوى بل ربما يكون فيهما شبابيك فقط إذ أصبح لا يوجد بينهما مسرح كما كان فى التياترو القديم فى اثينا . وهكذا نجد فى القرن الثالث ق.م يرتفع المسرح إلى علو كبير وكان من أهم مميزاته وجود فتحات كبيرة تسمى ثيروماتا Thyrômata أى أبواب كبيرة ومفردها ثيروما Thyrôma يفصلها عن بعضها أعمدة من الحجر المربع ومن المعتقد أن هذه الفتحات كانت مكانا تعلق عليه لوحات المناظر المسرحية الفخمة المرسومة وراء المسرح فى الدور العلوى ويمكن أن نتبين قيمة هذه اللوحات الفنية مما ذكرته النصوص من أن لوحتين من هذه المناظر دفع لهما ثمن فى جزيرة ديلوس ٢٠٠ دراخمة وإذا تصورنا القوة الشرائية الكبيرة للنقود فى ذلك الوقت تبين لنا ما كان عليه هاتان اللوحتان من تصوير عظيم ممتاز .

وقد قسم فيتروفيوس فى القرن الأول الميلادى هذه المناظر المسرحية إلى ثلاثه أنواع فيقول ان الأول يسمى النوع التراجيدى والثانى النوع الكوميدى والثالث النوع الاسطورى(الساتيرى) وكل من هذه الأنواع له موضوع وديكور مختلف عن الآخر فى شكله وتخطيطه فالمناظر التراجيدية يرسم فيها اعمدة وواجهات مثلثة للمنازل وتماثيل وموضوعات اخرى تناسب الملوك . وأما المناظر الكوميدية فتصور منازل خاصة بها شرفات وشبابيك متراصة على طريقة المساكن العادية وأما المناظر الساتيرية فتصور

الشجر والكهوف والجبال وموضوعات الريف يتضمنها أسلوب المناظر الخلوية .

فمعظم المناظر المسرحية الموجودة فى متحف المتروبوليتان من تصوير وموزايكو وحفر تؤرخ من القرن الأول ق ، م . وتصور الكوميديا الجديدة فنجد على لوحة منها حفر بارز لمدخل كبير لبناء يدل على انه قصر لأحد البورجوازيين الكبار يأتى ابنه سكران الى القصر وعلى النصف الآخر من اللوحة الذى كان يغطى بستارة تسمى Parapetasma نجد منظرا للمدينة فيه المكان الذى يأتى منه الابن السكران .

ثم انه قبل أن تفتح هذه الفتحات أى الثيروماتا لم يكن هناك كخلفية إلا حائط واحد مقفل إلا من باب كبير واحد فى وسطه أما المناظر المسرحية المرسومة المسماة « الأسلوب الثانى » أى فى القرن الأول الميلادى فتحتوى على كثير من الموضوعات الهيلانية وبها كثير من المناظر المسرحية وأهم هذه اللوحات وجدت سنه ٤٠ — ٣٠ ق ، م فى فيلا Boscoreale (بوسكوريالى) وهذه ليست صورا مكررة من مناظر مسرحية خلفية بل خليطا مختارا حسب الذوق الرومانى لخلاصة أو عنصر الديكور المستعمل فى التراجيديا والكوميديا والساتير أى الثلاثة أنواع من النقوش للثلاث درامات التى ذكرناها فيما سبق عن فيتروفيوس .

وهكذا نجد البروسيكينيون أو المسرح الهيلانى مع مرور الزمن أصبح مزودا بالديكور الفنى الرائع والموسيقى والكورس الغنائى الراقص القديم والمغنيين المنفردين الشعبيين والمتنقلين من

الشعراء من بلد إلى بلد وعازفى القيثار وغيرهم كل هؤلاء يظهرون فى الاركسترا أمام المسرح ذى الطابقين . وفيما بعد كان حتى السحرة يظهرون فى الاركسترا أيضاً . والديثرامبوس الذى كان يقوم بإنشاده فى أثينا رجال القبائل أصبح يغنيه هنا فى التياترو الكورس والأولاد والرجال من الأركاديين كل سنة أثناء عيد ديونيسوس وقد حل محل القبائل فى إنشادهم الديثرامب الفنيون المحترفون . وقد بنى جزء من المسرح من الخشب للمساعدة على انتشار الصوت وكان الممثلون القلائل فى التراجيديا والكوميديا التى تؤدى بدون كورس كانوا يقومون بالتمثيل على المسرح .

ويصف فيتروفيوس الفرق بين الأداء على المسرح أو « اللوجيون » وبين الأداء على الاركسترا فى عصره فى أواخر القرن الأول ق . م فيقول : كان عند اليونانيين فى أواخر العصر الهيلانى اركسترا متسعة ومسرح Scaena يقع على بعد قليل منها ثم منصة يسمونها لوجيون Logeion أو Pulpitum بسبب أن عليها يؤدى الممثلون التراجيديون والكوميديون أدوارهم بينما يقوم فنانون آخرون بأداء أدوارهم فى الاركسترا — ولهذا أطلق اليونانيون على كلا الفريقين صفة من اسم المكان الخاص بكل منهما ، فكان الممثلون يوصفون بالسكاينيكى Scaenici باللاتينية أو Skenekoi باليونانية أى المسرحيون ، ويوصف الكورس بالثيميليكى Thymelici باللاتينية Thymelikoi باليونانية أى فريق الاركسترا نسبة إلى المذبح الموجود بها والذى يسمى Thymele ويقول ذلك أيضاً بوللوكس الذى أتى بعده ، فقد تخصص المسرح

للممثلين والاركسترا التي بها المذبح للآخرين من كورس وغيره من فنانين ، وعلى اساس هذه التفرقة بين مكانى الأداء المسرحى الذى يرتبط به الممثلون ، وبين الكورس الذى يرتبط بالاركسترا كان يقابل ذلك قسمان للعرض فى التياترو الهيلانى .

وقد كان آخر تغيير حدث فى التياترو اليونانى هو ان البروسكينيون أى خلفية الدور الأول الذى ليس به مسرح ، أصبحت أروقة من العواميد المستديرة تماماً بدون أى مناظر مرسومة على لوحات وقد كان هذا الدور الأول بأعمدته التى تحمل فوقها المسرح أو البروسكينيون فى الدور الثانى يقابله فى هذا الدور العلوى خلفية المسرح من الفتحات الكثيرة أو الأبواب الكبيرة المسماة ثيروماتا thyrômata وهى إذا لم يعلق عليها مناظر وتركت مفتوحة فإنها تعرض المناظر التى على الحائط ، الداخلى خلفها ، أما الأعمدة المستديرة التى تحمل المسرح فى الدور الأول ، فكانت هى نفسها خلفية زخرفية للأداء المسرحى فى الاركسترا فبتغطية جزء من هذه الأعمدة يمكن ان تأخذ منظراً أو شكلا لمعبد أو لقصر أو لبيت .

أما فى أثينا فلم يقم فيها التياترو الهيلانى قبل القرن الثانى ق .م أو ربما بنى هذا التياترو بعدان دمر القائد الرومانى سوللا Sulla مدينة اثينا سنة ٨٦ ق.م ، وكان المسرح من الرخام ويقع بين الباراسكينيا القديمة على جانبيه يميناً وشمالا ، وعندما رممت ظهرت كل واحدة من البراسكينيا مكونة من ستة أعمدة ، كما كانت فى عهد الخطيب ليكورجوس فى أواخر القرن الخامس ، ثم ان مقاعد الشرف أيضاً كانت على نمط القرن الرابع ، والواقع ان مدينة اثينا رغم

انها أصبحت مستعمرة رومانية إلا انها نظراً لمكانتها الثقافية الكلاسيكية الأولى وتمسكها الشديد بنظامها الديني وبتقاليدها الفنية كانت الكوميديا الجديدة فيها تمثل في الاركسترا ولكنها كانت تمثل على المسرح المرتفع العالى فى الشرق وكان من ذلك ان أصبحت لمناظر المسرحية تعرض فى الثيروماتا خلف البروسكينيون الجديد العالى .

كانت عناصر التياترو الهيلانى الذى كان آخر تكوين التياترو اليونانى الأول ثلاثة عناصر كل عنصر منها آنشىء فى عصر مختلف عن الآخر ، فالاركسترا وهو العنصر الأول من بدائية التياترو حتى آخر تطوره فى العصر الهيلانى نشأت من العصر الأركاييكى أى العتيق ، ثم التياترون أو صالة المشاهدين أى الأوديتوريوم قد أنشئت فى العصر الكلاسيكى ، ثم المسرح بآخر تطوره رغم وجود المنصة من العصر الكلاسيكى أو اللوجيون أى المنبر إلا ان المسرح بعيداً عن الاركسترا وتحديد استعماله للمثلين قد كان فى العصر الهيلانى . هذه العناصر التى خلقت بعيدة عن بعضها زمناً وتطوراً تدل على أصالة التياترو اليونانى ففكرة التياترو وتطورها مع الأدب الدرامى وتأثيره فى التياترو وارتباطهما ببعضهما طول فترات التطور يرجع كل ذلك اختراع التياترو إلى اليونان حتى التياترو الرومانى الذى لم يكن إلا امتدادا للتياترو اليونانى، فما كانت المدن الإيطالية ، وفى مقدمتها روما إلا مدنا هيلانية . ولكن هذه العناصر الثلاثة المكونة للتياترو لم تكن مندمجة تماما فى العصر الهيلانى إلا بطريقة الإيقاع التناسبي والانسجام .

فكان شكل التياترو الهيلانى الرومانى المتأخر يتفق مع ما وصفه لنا المهندس الرومانى فيتروفيوس فى القرن الأول ق . م فيقول ان داخل دائرة الاركسترا ترسم ثلاثة مربعات زواياها تنتهى بنقط على محيطها ، والمربع الذى يكون ضلعه أقرب إلى المسرح ويقطع طرفاه محيط الدائرة من الداخل يمينا وشمالا هذا الخط يكون حداً للبروسكينيون أى المنصة أى المنبر أو اللوجيون وهذا الخط أيضاً موازياً للخط الذى يلامس من الخارج محيط دائرة الاركسترا أى حد واجهة المسرح الخلفى وراء البروسكينيون وعلى ذلك نجد المنصة تتوغل داخل دائرة الاركسترا بقدر كامل عمقها البارز أمام بناء المسرح الخلفى ، هذه الاركسترا أى نقطة المركز الذى تدور حوله العناصر الأخرى قد تناقص حجمها وزاد اقتراب المسرح من الأوديتوريوم داخل دائرة الاركسترا المتسعة وأخيراً لم يعد يشغل الكورس إلا هذه الدائرة الصغيرة التى لم يعد يحدها أول صفوف المقاعد ، بل أصبحت محددة بالجانب الداخلى للممر الأسفل وقناة الماء حيث توجد مقاعد الشرف على حافة الاركسترا كما فى تياترو أوروبوس Oropos وبرييني Periéne ، وقد أصبح السكاينا Scaena أى المسرح الخلفى كله داخل الاركسترا الواسعة الكبرى بينما يلامس حده الدائرة الصغرى كما كان سابقاً يلامس حافة الاركسترا الأولى فى العصر السابق والتى لم يكن لها منصة أو بروسكينيون عالية .

وكان الاوديتوريوم دائماً على هيئة حدوة حصان ويقول فيتروفيوس : ان النصف الداخلى من صالة المشاهدين يشكل نصف

دائرة بينما الجزء الخارجي يكون قوساً دائرياً يستمر في الانحناء إلى الداخل ، ويمتدح المؤلف هذه الصالة فيقول ان المهندسين في العصر الكلاسيكي مقتفين خطى الطبيعة قد احكموا بإتقان صفوف المقاعد المتصاعدة بأبحاثهم في تصاعد الصوت على أساس قوانين نظريات الرياضيين والموسيقيين فحاولوا ان يجعلوا أي صوت ينطق به على المسرح يصل بأقصى وضوح ورقة إلى سمع المشاهدين ، وقد اخترع اليونان القدماء طرق ازدياد قوة الصوت في التياترو بواسطة فكرة «التناسق الانسجامي» (Vitruvius, De Arch. v.7.)

ويتكلم عن فروع السلالم أيضاً فيقول : إن خطوط هذه السلالم تبدأ حسب الخطة الهندسية ابتداء من نقطة رؤوس المربعات على محيط دائرة الأوركسترا ومع صعودها إلى أعلى تتسع الفرقة بينهما مما جعلهم يضيفون إلى الفروع الأصلية فروعا أخرى في القسم العلوى من الصالة فتضاعف فيه عدد فروع السلام كما سنفسر ذلك عند كلامنا عن تقسيمات تذاكر دخول التياترو وقد كان كل قسم سفلي في أى تياترو به ٨ فروع سلالم كما في تياترو ديلوس وفي التياترو الصغير ستة فروع فقط كما في تياترو Periéne بريينى أما في افسوس فكان به عشرة فروع وهكذا .

وقد كان المسرح في تياترو فلياكس بجنوب إيطاليا مرتفعاً إلا انه في العصر الهيلاني كان مرتفعاً ارتفاعاً كبيراً حوالى ثلاثة أمتار ونصف وقد كان هذا ارتفاع مسرح تياترو سيكيون Sykion وأسوس Assos واريتريا وتياترو ابيدوروس ثم بريينى Periéne وقد كان سبب هذا الارتفاع مرتبطاً طبعاً باتساع الاوديتوريوم

فبعد أن كان التياترو القديم صغيراً ، وطبعاً كلما زاد عدد صفوف المقاعد كان يزيد ارتفاع المسرح ، فان اختلف الارتفاع للمسرح بين هذه المسارح فان ذلك يرجع لكبر بعضها عن بعض ، فاذا زاد عمق التياترون أو الاديتوريوم بالنسبة لاتساع دائرتها ، فحسب قانون التناسب يجب ان يرتفع المسرح إلى $\frac{3}{2}$ من طول نصف قطر دائرة الاوركسترا ، وهكذا كان الأمر بالنسبة لتياترو Periéne وديلوس ، ولكن حتى فى آخر ما وصل إليه التياترو فى التكوين فقد ثبت أن المسرح العالى القليل العمق غير عملى ففى العصر الرومانى عندما تحرر التياترو من تحكم المكان الطبيعى أى سفح التل واستغلاله كمدرج طبيعى ، وكذلك تناقص دائرة الأوركسترا إلى النصف وما وصل إليه من تقدم طرق الاسماع وقوة الصوت ، فقد استبدل المسرح العالى إلى مسرح منخفض واصبح أعمق من المسرح الأول.

ولكن كان من الطبيعى أن يسبق التياترو المبنى الثابت تياترو من الخشب ، وقد حدث ذلك فى تياترو مدينة مجالوبوليس وهو أكبر تياترو قام على أرض اليونان ، فكان التياترون يسع ٢١ ألف متفرج ، وكان مكوناً من ثلاثة أقسام يفصلها ثلاثة أحزمة أى الممرات التى تفصل كل قسم عن القسم الذى فوقه ، وكانت صالة المشاهدة الضخمة هذه متصلة بصالة كبيرة لاجتماعات عشرة آلاف اركادى يطلق عليها اسم Thersilion نسبة إلى الرجل الذى أقامها ووهبها للمدينة ، فلم يكن إذن من الممكن بناء مسرح scaena ثابت من البناء بين صالة المشاهدة وصالة الاجتماعات ، وعلى ذلك فقد أقيم مسرح مؤقت «بروسكينيون» من الخشب فى القرن الثالث ق.م

وكان هذا المسرح الخشبى يجرى على عجل ، وبعد انتهاء استعماله يخزن فى مخزن كبير للمسرح يسمى سكينوثيكى skenotheke أى حظيرة مقامة فى المدخل الشمالى للتياترو ، وبعد هدم صالة الاجتماع المسماة Thersilion سنة ٢٢٢ ق.م بنى مسرح من الحجر ثابت بدل المسرح المؤقت من الخشب الأول .

وفى عهد اغسطس بنى مسرح فى سبرطة مشـــابه لمسرح مجالوبوليس من الخشب متحرك يجرى على عجل وله حظيرة أوسكينوثيكى skenotheke مقامة فى مدخل التياترو على اليمين وعلى ذلك فإن كل ما كان فى سبرطة أثناء الاحتفالات ليس ضمنه تياترو أودراما إنما كانت مباريات للمنشدين واستعراض للخيالة وألعاب الكرة . . . الخ تجرى فى الجيمنوبديا Gymnopedia أى فى العيد السنوى الذى يقام فى سبرطة تكريما لأبطال محاربين من الاسبرطيين ماتوا فى الحرب . ومثل هذه المباريات كانت تقام فى احتفالات تكريم الأبطال ولم يكن بينها تياترو وهذا واضح فى دلالته على أن الديمقراطية الأثينية وليس غيرها فى بلاد اليونان هى أم التياترو ، فالتياترو مظهر من أهم مظاهر الديمقراطية لا الحكم الاستبدادى الذى أبرز خواصه وجود سيد ومسود كما كان عليه الحكم فى سبرطة .

هذا هو التياترو الهيلانى الذى كان خطوة جمعت بين الدراما الحديثة والقديمة ، وقد كان نقطة انتقال بين استمرار الطور الأول فى الأدب الدرامى والطور الدرامى الحديث الذى يتطلب مسرحاً عالياً بعيداً عن الكورس والاوركسترا والتطور السياسى الذى

نشأ فى الشرق فى عهد الاسكندر الأكبر وخلفائه وقد كان هذا العصر مبشراً بالحضـــارة اليونانية فى الشرق وتراثهـا الأدبى الديمقراطى فاستمر وجوده مع التطور الأدبى الحديث وماصاحبه من تطورات الدراما السياسية حتى أوصل التياترو بمساعدة أدب مسرح الفلياكس أو الهيلاروتراجيديا إلى العصر الرومانى فاستقر التياترو فيه على مرحلته التى وصل إلينا بها .

تذكرة التياترو

حاولت الديمقراطية الأثينية بكل الوسائل أن تجعل كل المنشآت العامة فى خدمة الشعب ، وأن تكون استفادته منها سهلة المنال وبأجر زهيد غير مرهق فكان الثمن المحدد لدخولها ضئيلا جداً حتى يتمكن الفقراء من التمتع أيضاً بها وقد كان أهم هذه المنشآت العامة «التياترو والحمام العام» التى يرتادها المواطنون الفقراء والأغنياء ، والكبار والصغار فى كل العصر القديم ، ولم يكن أجر استعمالها بالنسبة للمواطن مكسباً للحكومة ، أو استغلالا من المكلفين بالإشراف عليها للشعب ، بل كان كل دخل هذه المؤسسات الضئيل يستعان به على صيانتها بشكل يجعلها مريحة صالحة دائماً لاستفادة الشعب منها ، فكان أجر دخول التياترو فى أثينا مبلغاً لا يذكر هو ٢ أوبل ، أى « ديوبولون diobolon » أى ثلث دراخمة من البرونز وقد كان هذا الأجر بمثابة تعريفة ثابتة عامة لكل المرافق الخاصة بالشعب ، فكان هذا المبلغ أيضاً رسم دخول الحمام العام ، وهذا الدخل نظير الصيانة والحفاظ على أن يكون الحمام فى حالة جيدة بالنسبة للبناء والزخرفة ومرافق العمل فيه والوقود والخدمة ، ودفع أجور عماله . . . الخ وكان يأخذ هذا الدخل من كلف برعايته وصيانته من المقاولين الذين يتولون العمل على إراحة العملاء وهم بعد ذلك مسئولون أمام الشعب المشرف الأعلى فى الجمعية العامة على كل الشئون .

أما التياترو فى اثينا الذى يعتبر مدرسة للشعب وترفيهاً له كما سبق ذكره فكان من أهم اهتمامات الدولة توليه رعاية خاصة وقد نظرت إليه كل الدول الديمقراطية نفس هذه النظرة السامية واهتمت برعايته وتشجيعه وحاولت تعميمه فى المدن كبيرة أو صغيرة مثل ما نراه فى قصور الثقافة فى جمهوريتنا وبعد فهو فى الدول المتقدمة من أهم وأبرز مظاهرها .

فإذا عرفنا أن كلمة سخولى Schole تعنى وقت الفراغ وتدل فى نفس الوقت على كلمة التفرغ للثقافة والدراسة ومنها كلمة سخوليون Scholion أى مدرسة وبالإنجليزية School وعكسها تماما أسخوليا « ascholia » أى وقت العمل أدركنا سبب حرص النظام الديمقراطى فى اثينا ومقدار اهتمام أبطال الحرية بالتياترو مثل بركليس بطل الديمقراطية الأول وما ينطوى عليه فؤاده من إيمان بالاله ديونيسوس وإرادة قوية للنهوض بمعنويات الشعب ورفع روحه وتثقيفه كطليعة ورائد للحرية والديمقراطية ثم النظام المالى الذى فرض على الأغنياء تكاليف أعباء تكوين فرق الكورس والممثلين ثم عبقرية المؤلفين من الشعراء الاثينيين كل ذلك قد جعل من اثينا بلد التياترو الأول القديم . إن روح بركليس الديمقراطية هذه وإيمانه العظيم بالشعب الاثينى حفزاه أن يجعل رسم دخول التياترو الضئيل جدا المسمى ثيوريكون (theôrikon والجميع theôrika المشتق من theôréo أى يشاهد ومنه ثيوروس theôros المشاهد) والذى كان يتيح للشعب وقت الفراغ ويتيح له الفرصة للدراسة والتعلم والتثقيف فحجز بركليس

من ميزانية الدولة جزءاً من المال خصص للثيوريكون أى ثمن التذكرة يعطى للمواطنين الفقراء فى مناسبة عيد الديونيسيا الكبرى لحضور المسرحيات التى تعرض طوال اليوم تعويضاً عن تفرغهم ليأخذوا نصيبهم من العبادة والثقافة والترفيه وقد سبق أن رأينا كيف أن الديمقراطية الاثينية قد أتاحت للشعب ثقافة عالية فهو يتابع فى عيد الديونيسيا على مدى أربعة أيام متتالية نحوا من ١٥ إلى ١٧ تمثيلية أى ما يقرب من ٢٠ ألف بيت شعر قولا على السنة الممثلين وانشاداً من الكورس زيادة على معالجة أعوص المشاكل الاجتماعية مما يثير الدهشة والإعجاب من سعة أفق هذا الشعب ثم يستمع فى عيد الباناثينايا إلى اشعار هومر وقد رأينا إلى أى درجة وصل إليها هذا الشعب اليونانى من ثقافة أدبية عالية حتى أنه بعد هزيمة اثينا فى صقلية كان يطلق سراح الاسرى الاثينيين لمن يمكنه منهم أن يتلو غيابيا ما يطلب منه من اشعار يوريبيدس الشاعر الدرامى الاثينى . ثم زيادة على ذلك فإن بساطة التياترو فى هذا الوقت وبراعة اداء الممثلين ساعدت الشعب على التفكير والتأمل وتذوق الشعر وحلاوة التعبير وجمال الأسلوب والموسيقى واستيعاب الفكرة والانتباه إلى المغزى ولذا فلم يقتصر هذا الثيوركون على عيد الديونيسيا الكبرى فقط بل أصبح يمنح للفقراء من المدنيين فى أعياد اثينا فكل الأعياد كانت مجالا ثقافياً لمباريات رياضية ومهرجانات أو أسواق للشعر قديمة وحديثة كسوق عكاظ عند العرب ومسابقات فى الانشاد والرقص . . . الخ ونجد ما يشبه هذا فى القاهرة الآن فى مولد سيدنا الحسين فيجتمع

الفنانون والأدباء وتعرض فنون شعبية ومؤلفات أدبية وتجد فى كل مكان حلقات لندوات أدبية ومعارض للكتاب . . . الخ . هذه النظرة إلى التياترو وما قصد منه لتثقيف الشعب وتعليمه حتى جعل اليونان منه مدرسة يجب التفرغ لها مما لم يفكر فيه الرومان فالتياترو لم يكن أصيلا عندهم بل هو دخيل عليهم. ويخبرنا المؤرخ اللاتينى تاكيتوس فى حولياته « Tacitus, Ann. 14, 20 » انه فى وقت مبكر كان المشاهدون يرغمون على الوقوف فى التياترو خشية أنهم إذا جلسوا امضوا الوقت كله فيه متعطلين بدون عمل ، فما أبعد الشقة بين التفكير والتفرغ والتحصيل وبين اللهو وضياع الوقت .

ذكرنا فيما سبق ان التياترو الأول فى اثينا كان فى نفس الوقت مكان اجتماع الجمعية العامة وفى كلتا الحالتين اتخذ نظام دقيق لتجنب التزاحم على مداخل التياترو وللمحافظة على هدوء وعدم الاخلال بجدية المناقشات السياسية أو سياق الحوار الدرامى على المسرح أثناء التمثيل وعلى ذلك فقد وجب استعمال التذاكر التى ترشد الشعب إلى أماكنه فى سهولة ويسر وهدوء فمن أجل ذلك اتخذ المشرفون على التياترو أمرين : الأول طبعاً كان يخص تصميم التياترون أو الاوديتوريوم أى صالة المشاهدة التى بنيت على أساس تصميم دقيق بدرجة عظيمة وخاصة مداخل التياترو إلى الصالة وفروع السلالم التى تتفرع حول الاركسترا كاشعة الشمس أو المروحة وتؤدى إلى قطاعات كبيرة تمتد متصاعدة وفى كل قطاع عدد من المقاعد . وقد كانت أحسن أقسام هذه المقاعد فى الصالة مقاعد الشرف حول الاركسترا وهى عروش فاخرة خصصت

لكاهن ديونيسوس الأعظم والحكام وكل من له امتياز يبيح له
أن يشغل هذه الأماكن ثم الصفوف التالية خلف مقاعد الشرف
كانت مخصصة لأعضاء الجمعية العامة ومجلس الخمسمائة ثم خلفهم
قطاع الشباب . . . وهكذا وربما كان من المحتمل انه عند اجتماع
الشعب فى الجمعية العامة كان يجلس المواطنون حسب قبائلهم
لتسهيل إجراءات التصويت والمسائل الشكلية الأخرى ، حتى ان
تذكرة الدخول سميت باسم قبيلة ارخثيوس Erechtheus وهكذا
كان المشاهدون فى التياترو أو المجتمعون فى الجمعية العامة يعرفون
أماكنهم مسبقا .

أما الأمر الثانى فهو إلزام كل مواطن فى كل مرة يدخل
إلى التياتروان يحصل على تذكرةأو رمز « symbolon سيمبولون»
أو علامة من مكان على بابى الدخول إلى التياترون يقدمها له
أفراد معينون لهذا الغرض .

فاذا كان التياترون أو الأوديتوريوم أى صالة المشاهدة فى
تياترو اثينا على سعة هائلة لثلاثين الف متفرج حسب قول افلاطون
وحسب تقدير المحدثين من المؤرخين ٢٠ الفا فقط ادركنا انه من
المتعذران تحمل تذاكر الدخول أرقام كل مقعد، ولكن كان التقسيم
يتناول اقسام التياترون أى أن كل قسم kerkis أو بالاتينية cuneus
أى (مخروط أو مسمار بالنسبة لشكل هذه الأقسام) يجزء إلى اقسام
صغيرة وكان كل قسم كما ذكرنا يحتوى على اجزاء ضعف الذى تحته
فأقل النمر أو الأرقام كانت للقسم الأول من الصالة الذى يبدأ
من حول الاركسترا إلى الحزام الأول أى الممر الذى يقطع

الصالة بالعرض فى نهاية القسم الأول .

فظن المحدثين إذن من أن التذكرة يجب أن تحمل ارقام لمقاعد يمكن أن يطبق فقط على التياترو الصغير المحدود عدد المقاعد فى عصرنا أما هنا فـكل قسم فى تياترو ديونيسوس الهائل المكشوف يحتوى على مقاعد تفوق فى العدد حجم أى تياترو حديث والباحث فيه عن رقم مقعد يتوه كأنه فى « بيت جحا - لابيرانت » بين جموع المتفرجين من الذين وصلوا قبله يدوس على اقدامهم ويحجب الرؤية عنهم . الطريقة المثلى إذن هى تمييز اجزاء الأقسام فيمكن لكل قادم العثور على القسم الذى يختار به مقعدا من بين المقاعد الخالية وأيضا فان تقسيم كل قسم إلى اجزاء يمنع تـكتل الاشخاص فى الأماكن الممتازة فى الأقسام الكبيرة .

هذه الأرقام كانت مكتوبة بخط عريض واضح على ظهر كل قسم من المقاعد والشىء الذى يسترعى الانتباه وجود حفر صغيرة على زوايا صفوف المدرجات كان يثبت فيها أوتاد تحمل نفس الرقم الذى على ظهر المقاعـــد . ومما يؤكد نظرية الأستاذ الكبير زفورونوس Sboronos ان هذه الطريقة مستعملة الآن بنجاح فى استاد باناثينايا Panathenea فى دورات الألعاب الأولمبية .

هذه التذكرة كانت وسيلة ارشاد كل مواطن إلى مكانه فى مدرجات الصالة وقد وجدت مجموعات من هذه التذاكر من العهد اليونانى والرومانى متعددة الاشكال والمواد ففى متحف اثينا بالذات قام استاذنا الكبير زفورونوس بدراسة هامة على مجموعة التذاكر الموجودة به فسرت لنا بوضوح النظام المتبع .

ولكن بالطبيعة لم يكن الأمر بهذه السهولة كما يحدث فى التياترو الصغير ذى المقاعد المحصورة عددا فى أيامنا هذه وكما سبق لنا القول ان تياترو اثينا كان معدا لاستيعاب ٢٠ الف شخص وتياترو ايبدوروس ١٥ الف ثم تياترو مجالوبوليس نحو من ٣٠ الف وهكذا فلابد إذن من حدوث هرج للبحث عن المقاعد وتقوم مشاجرات ومشادات مما يجعل عمل المشرفين على النظام فى التياترو أى ما يسمون بحملة العصى كما ذكرنا عسيرا وكان تدخلهم أمرا لا مناص منه .

وفى بقايا أكثر من تياترو قديم وجدت أقسام المدرجات التى تحتوى على مقاعد معينة تحمل أرقاما لكل قسم « كيركس او كونيوس kerkis cuneus » وكانت تلك الأرقام كبيرة بحيث يتبينها الداخل عند ما تقع عليها عينه وقد كان كل مخروط يبدأ من الممر حول الاركسترا على يمينها وشمالها صاعدا إلى الحزام أى الممر الذى يقطع الصالة بالعرض فاصلا بين القسم الأول والثانى فوقه ، ومقسما إلى ثلاثة اجزاء كل جزء فوق الآخر . وكانت أحسن مقاعد الأوديتوريوم هى المقاعد فى القطاع الأسفل التى ذكرناها أى القريبة من الأركسترا وقد كانت تذاكرها تحمل على وجهها رأس أثينا أو أسد وعلى الوجـــه الآخر حرف واحد A (ا) مثلا .

والقسم الثانى أى القطاع الوسط (فتياترو أثينا كان مكونا من ثلاثة أقسام يفصل بينها حزامان) حيث يجلس العامة وتحمل تذاكر هذا القسم رقمين مزدوجين مكررين واحد على وجه التذكرة

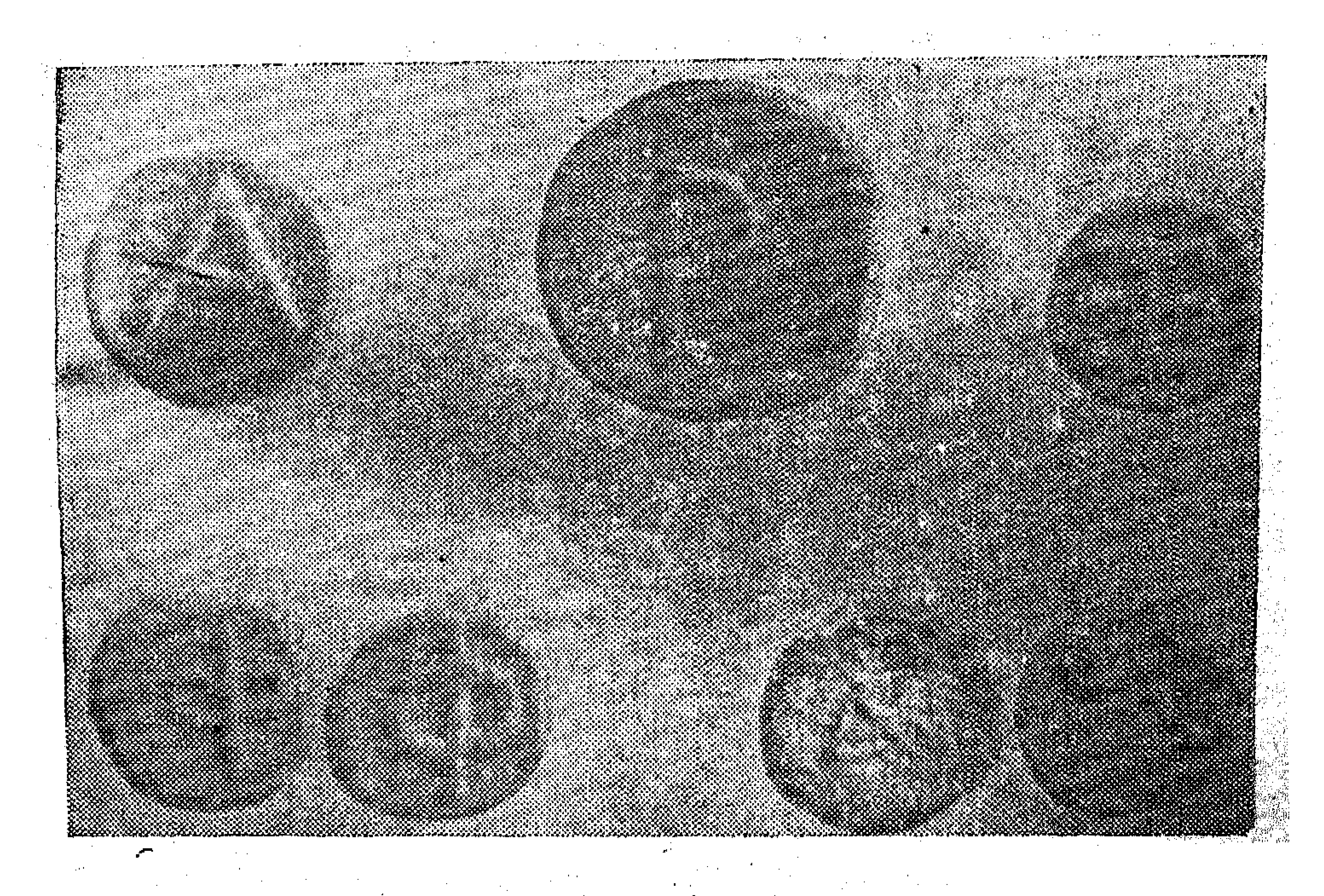
والآخر على الظهر مثل A—A (ا — ا) كل حرف منهما على وجه من وجهى التذكرة .

ثم القطاع العلوى أى الثالث حيث يجلس الدهماء ، وفى عهد الرومان كان يجلس فيه النساء ، كانت تذكرته تحمل أربعة أعداد مكررة مزدوجة كل اثنين منهما على وجه فمثلا (AA — AA اا — اا) أو BB — BB ببب — ببب . . . . الخ (شكل ١٦)

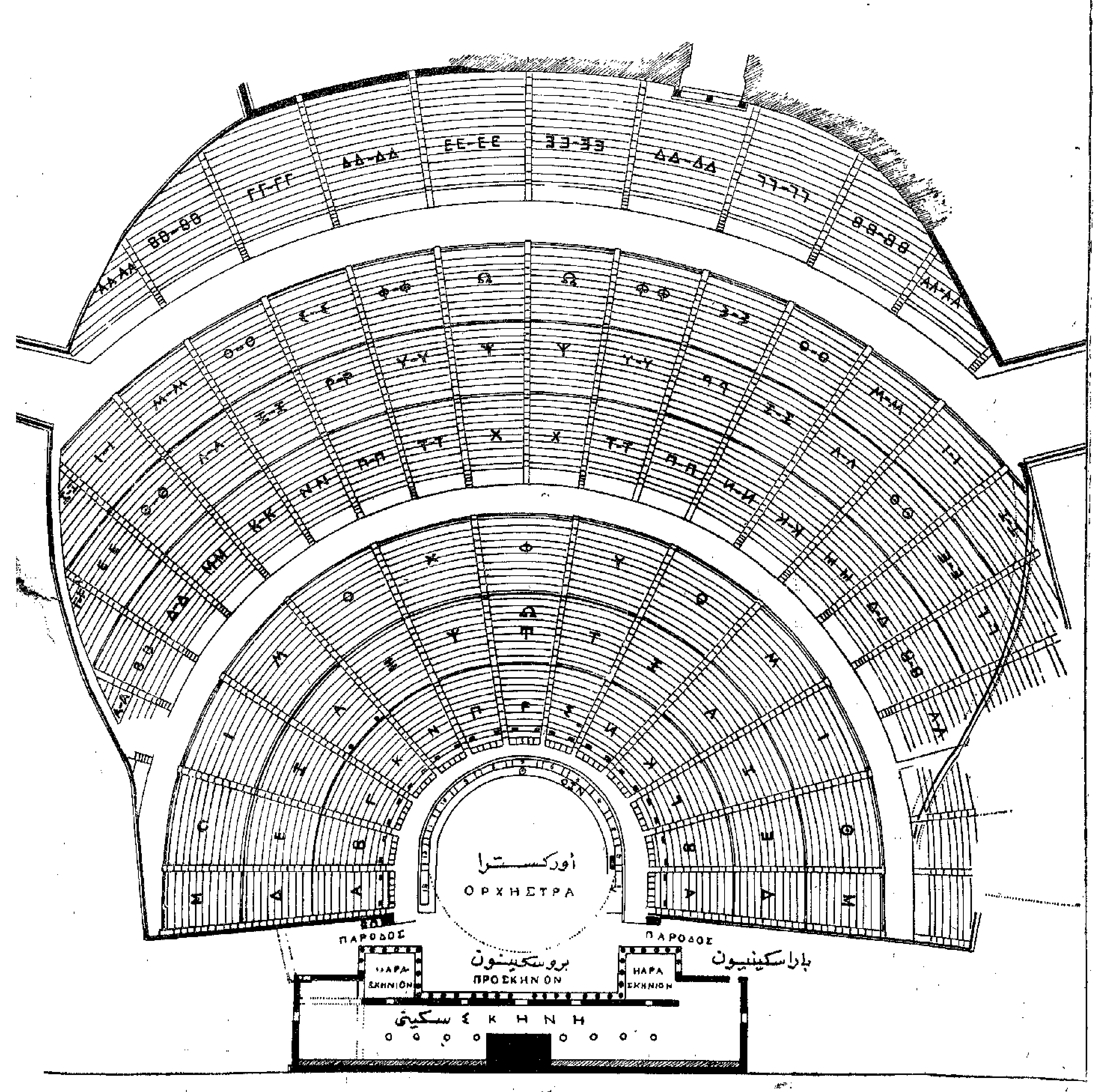
هكذا يوضح لنا هذا النظام الأستاذ زفورنوس أبرز علماء النقود واستاذها فى جامعة اثينا ورئيس قسم النقود بالمتحف الأهلى فى اثينا سابقا ببحثه العظيم ودراسته على قطع التذاكر الموجودة فى متحف أثينا وبذلك أمكن التفرقة بين تذاكر الأقسام الثلاثة التى يتكون منها تياترو أثينا فتذاكر القسم الأسفل تحمل عددا واحدا والقسم الثانى تحمل تذكرته عددين مكررين مزدوجين واحدا على كل وجه وأما القسم الثالث اعلى التياترو فتذكرته تحمل رقمين على كل وجه من وجهيها .

ان الحروف اليونانية تدل ايضا عل الأرقام مثل الحروف العبرية (أ ب ج د ه و ز . . . الخ) قبل أن تخترع الأعداد التى نستعملها الآن والتى اصطلح على تسميتها بالأعداد العربية .

ثم ان التياترون أوصالة المشاهدة المكونة من ثلاثة أقسام فوق بعضها وتقسمها فروع السلالم إلى أقسام مخروطية نجد فرعا من فروع السلالم فى وسطها يقسمها رأسيا من الاركسترا إلى اقصى المقاعد العليا إلى قسمين واحد على اليمين والثانى على الشمال ويصف الأستاذ زفورونوس هـــذا الوضع حسب دراسته على التذاكر



(شكل ١٦)
تذاكر تياترو ديونيسوس من الرصاص
(متحف اثينا)



شكل ١٧

تصميم لاقسام صالة « المشاهدة » الخاصة بالتذاكر

فيقول ان أرقام الجزء الذى على اليمين تكتب معتدلة كما رأينا
اما القسم الطولى على الشمال فنجد أرقامه مكتوبة بالمقلوب (رقم أو
رقمان مزدوجان أو أربعة) أى فى اتجاهه على ظهر الكراسى طبعا
وعلى التذكرة نفسها فمثلا عدد اثنين (B ب) بوضعه المعتدل
على اليمين يكتب على القسم الشمالى مقلوبا (ꓭ ب) وهكذا
كما يظهر ذلك فى تصميم صالة المشاهدة (شكل ١٧)

هذه التذاكر كالآثار نجد منها ما يشبه النقود فى استدارتها
وما تحمله على وجهها من علامات ورموز كما رأينا فى مجموعة
المتحف الأهلى فى اثينا وقد صنعت من البرونز والرصاص ثم من
الخشب أحيانا أو من الفخار أو العاج أو العظم ومن الزجاج أيضا
ولكنها لم تصنع من معدن نفيس ابدا . وبجانب ما تحمله على
وجهها من رؤوس الآلهة فمنها ضمن المجموعات التى اكتشفت فى
ايطاليا من العصر الرومانى فى بومبى وروما وفى المستعمرات مما يوجد
فى متحف النقود بالمكتبة الأهلية فى باريس ومتحف التياترو فى
ميلانو ما هو على الأغلب مستدير وبعض منها مربع والبعض
الآخر له شكل حيوان سمك أو طيور ثم شكل فواكه ونجد بعضها
يحمل اشكالا تشير إلى التمثيليات فنجد اشارة إلى التراجيديا بما عليها
من اقنعة عالية عليها اكاليل وخصلات من الشعر منسدلة على
الاكتاف والظهر ثم اشكال أخرى خاصة بالكوميديا مثل
اقنعة ذات شكل غريب منها ما يمثل شابا ذا سمت جاد ثم لباس
رأس فاخر لغوانى ثم اقنعة مضحكة لرجال مسنين وعلى إحدى
القطع وجدت اشارة إلى التوأمين المسميين مينايخمى Menaechmi

لبلاوتوس Plautus وقد وجدت قطعة عليها اسم ايسخيلوس باليونانية وجدت فى اثينا بجوار الاديون وعلى الوجه الآخر بناء معقد الشكل مما يشير إلى احياء ذكرى ايسخيلوس أو إلى تمثال له كالتماثيل الكثيرة للأبطال أو الشعراء أو الآلهة التى اقامها ليكورجوس واطلقت اسماؤهم على اقسام التياترون وهذا الرأى كما نرى هو الصحيح بدليل وجود رؤوس آلهة وطغاة على تذاكر أخرى مثل تذاكر تياترو سيراكوسيا مثل زيوس وهرقل وهيرون Hieron الطاغية وأخرى وجدت تحمل رأس حاكم من العصر الهيلانى عليه عصبة ملكية وهذه التذكرة وما شابهها موجودة بمتحف النقود بالمكتبة الأهلية بباريس .

أما التذاكر عند الرومان فتسمى (تسراى Tesserae) وهى أيضا لا تعين مقعدا خاصا بل ترشد إلى جزء (cuneus مخروط) يحتوى على مجموعة من صفوف المقاعد التى ضمنها مقعد حامل التذكرة كتذكرة التياترو اليونانى وهذه التسرا أى التذكرة الرومانية نوعان نوع صغير الحجم من الرصاص أو النحاس أو غيرها مخصص للأفراد العاديين وأما النوع الثانى فكان كبير الحجم ومعظمه من العظم أو العاج أو الزجاج وكان خاصا بالأشخاص الممتازين الذين لهم حق (البرودريا Proedria) أى امتياز شغل مقاعد الشرف وهذه التذاكر عليها أرقام رومانية مكتوبة باللاتينية واليونانية معا وليست أرقاما يونانية فقط كتذاكر التياترو اليونانى وهذه الأرقام لا تتعدى رقم ١٥ أى الجزء (Cuneus المخروط) الخامس عشر من اجزاء المقاعد الأمامية ثم تحمل هذه التذاكر أيضاً رقما آخر

يدل على الصف الذى يوجد فيه المقعد زيادة فى تيسير البحث للمتازين وتلك الأرقام التى تحملها التذكرة باللاتينية واليونانية والأسماء المكتوبة باليونانية تصور ما كان عليه هذا العصر من وضع سياسى ، فخارج شمال ايطاليا أى ايطاليا الجنوبية وكل العالم الهيلانى كانت لغته يونانية وخاصة فى الاسكندرية التى ظلت تتكلم اللغة اليونانية حتى الفتح العربى فكانت لغة الحكم لاتينية ولغة الشعوب يونانية وقد ظهر ذلك فى كل الآثار اليونانية من هذا العصر وخاصة على النقود اليونانية الرومانية فى العصر الامبراطورى — وفى مصر خاصة انتهت النقود اليونانية فى أواخر القرن الثالث م . وهكذا نجد ذلك ظاهرا على تذكرة من العظم من العصر الرومانى فى متحف الاسكندرية فعلى الوجه نجد تمثالا نصفيا للشاعر ميناندر اليونانى وهو أبرز شعراء الكوميديا الحديثة اليونانية ممسكا فى يديه قناعا لأحد شخصيات رواياته يفحصه . (شكل ١٨ ا) .

وعلى الوجه الآخر اسمه (ميناندر باليونانية) وفوقه رقم ١٥ (X V) باللاتينية ، فوق الاسم وباليونانية تحته ، وهو رقم أحد اجزاء القسم الكبير الذى يحمل اسم ميناندر الشاعر اليونانى فى الأوديتوريوم وبجانب الرقم اليونانى تحت الاسم رقم الصف ٤ باليونانية أى الصف الرابع الذى يوجد به المقعد ضمن الجزء الخامس عشر (شكل ١٨ ب) .

وقد وجدت تذكرة تحمل نقش (Hmikyklia أى نصف دائرة) مما يشير إلى الجزء الوسط فى الصالة ثم ضريح مقام فى هذا الجزء بأعلى المدرج ويمكن أن تكون هذه التذكرة لتياترو



(ب)   (شكل ١٨)   (ا)

بومبى أو تياترو لبتيس ماجنا فى ليبيا فمثل هذا الضريح موجود فى أعلى صالتى المشاهدة بهما ، إلى غير ذلك من اشكال تحملها أيضا التذاكر الرومانية الخاصة بالسيرك والمدرجات .

أفلا نرى فى كل ذلك كيف نشأ التياترو وكيف كان مساره لتحديد الهدف منه ووسائله فى الوصول إلى كماله فى ذلك العصر المتقدم عصر بركليس وحسب هذا شاهدا على اصالة التياترو فى اليونان وان فى مصر فى العهد اليونانى الرومانى بعضا منه . أما فى مصر القديمة فلم يقم بها تياترو .

التياترو الرومانى

لم ينشأ التياترو عند الرومان اصيلا بل هو امتداد للتياترو اليونانى ولم يكن كما كان عند اليونان اختراعا صرفا تطور من عصر ما قبل الدراما وهو عصر بدائية الجماعة القبلية الدينية التى وجدت فى الرقص الطقسى أمام معبد الاله تعبيرا دراميا ثم التطور الذى اجرى عليه بعد ذلك فى عصر بركليس وليكورج حتى عصر التياترو الهيلانى عصر الدراما البورجوازية ومسرح الثيروماتا أو المسرح « القصر » ورغم بساطة المسرح اليونانى الأول فان له دلالة تاريخية عريضة فى العالم كله ولقد هاجر هذا التياتر مع دراما الفارس من مدن اليونان الكبرى فى جنوب ايطاليا إلى روما وأصبحت هذه الدراما فى ايطاليا فى شكل « اتيللينا الاسكانية Oscan Atellena » الايطالية أى Osci ludi (من اقليم كامبانيا) وكذلك أصبح المسرح Scaena Plautus أى مسرح بلاوتوس وفى القرن الأول ق.م. يرتبط المسرح بالتياترون أو الأوديتوريوم صالة المشاهدة فيتكون « التياترو الرومانى » فى بناء هيكله وظل تراثا لنا متجسدا فى التياترو الحديث .

كان عند الرومان دخيلا بل هو بدعة ، أساسه الدراما المترجمة عن الدراما اليونانية ومنذ أول وجوده فى ايطاليا كان مزاحما للسيرك ومدرجات المصارعة وغيرها من الألعاب التى دخلت اليهم ثم تأصلت عندهم قبل التياترو على عكس ما كان يحدث فى اليونان، وعلى ذلك فلم يكن ممثلوه Histriones ذوى مكانة فى المجتمع فقد كانوا نجوما من العبيد وعلى أحسن الأوضاع كانوا عبيدا معتوقين

ولكنهم صاروا فى العهد الامبراطورى أحسن حالا ولم تكن مهنة التمثيل لها احترام كبير بدليل ان الشباب كما يقول Livius ليفيوس المؤرخ الرومانى آخر القرن الأول، فى روما يفكرون انه ليس عارا ولا مخجلا ان يقوموا بالتمثيل على المسرح كما انه يخبرنا أيضا ان المؤلف المسرحى اندرونيكوس Andronicus قد اشترك فى تمثيل رواياته التى كتبها شأنه فى ذلك شأن كل الكتاب المسرحيين فى عصره .

لم يكن للتياترو فى روما تقاليد ولا أسس فقد قام على أساس مسرح الفلياكس الذى انتقل من مدن جنوب ايطاليا إلى روما الذى كان أساسا للتياترو الرومانى ولمسمياته ورواياته التى قامت كلها على الترجمة والاقتباس من الأدب الدرامى اليونانى وكما قلنا فيما سبق عن المسرح اليونانى انه ليس هناك أدلة يمكن الاعتماد عليها تماما فى تطور تكوين المسرح وشكله إلا بقايا الآثار التى توجد من المسرح الرومانى وما لدينا من وصف المهندس فيتروفيوس Vitruvius فى مؤلفاته للتياترو عموما إلا ان هذا الوصف أحيانا يكون مبالغا فيه كثيرا أو يكون غير كاف ولكن الفكرة الشائعة عند الناس جميعا هى ان المسرح الامبراطورى كان غنيا جدا بجماله الفنى وزخرفه المترف أما المسرح الأول من عهد الشاعر الدرامى بلاوتوس Plautus فكان بسيطا جدا ، ويرتكز العلماء فى بحوثهم على وصف ابسط الوسائل التى يمكن بها ان تمثل هذه المسرحيات فأول وأهم ما يميز التياترو الرومانى عامة أن مسرحه من الخشب ويسمى (Scaena سكاينا) أو « بروسكاينيوم Proscaenium »وطبعا الأصل فيها المسميات اليونانية كما ذكرنا ،

فلفظ سكاينامن كلمة Skené وتدل على المسرح كبناء شامل بكل محتوياته وأما البروسكاينيوم فتعنى فى نفس الوقت فى كلا اللغتين المسرح نفسه ثم هى تعنى أيضا صورة لخلفية المسرح أو مجرد صورة سواء كانت لخلفية المسرح أو كانت توضع فى البيريا كتى periacti كما أوضحنا ذلك فى التياترو اليونانى كما أن كلمة الاحتفال المسرحى أو المهرجان باللاتينية معناها Ludus scaenicus .

ولم يكن المسرح مرتفعا كثيرا كمسرح الفلياكس وكان له أيضا سلالم من خمس إلى سبع درجات توصله بالاركسترا وهذا هو المسرح الذى قام على أساسه المسرح الرومانى الأول فكان ارتفاعه إذن حوالى خمسة اقدام كما يرى فيتروفيوس (V, 6 ,2) ولا بد ان يكون لهذه السلالم استعمال ما اثناء الأداء المسرحى كمسارحنا الآن وقد ورد فى النصوص اشارة إلى منع الغوانى من الصعود عليها مما يدل على ان بعض الناس كانوا يلهون باستعمال هذه السلالم والصعود إلى المسرح ليراهم الناس من قبيل الاستعراض . وقد كان المسرح عريضا وله بعض العمق والمساحة التى بين المسرح والصفوف الأولى للمقاعد هى الاركسترا عند اليونان وكانت مجالا للكورس وكذلك عرفت عند الرومان المتأخرين فقط بهذا الاسم أيضا رغم عدم وجود الكورس وعندهم كان الموسيقيون يؤدون لعبهم فوق المسرح مع الممثلين ولم تكن لهذه المساحة استعمال مسرحى فانكمشت إلى نصف دائرة فقط مما أدى إلى اقتراب المسرح من صالة المشاهدة وكان النصف الباقى مستعملا لجلوس الممتازين (Vit . V , 6,2) كما تستعمل الآن فى مسارحنا كراسى اركسترا ، وخلف المسرح أى وراء جدار

المسرح الخلفي توجد غرفة الملابس للممثلين وتسمى « بيت الممثلين » وكذلك كان المسرح الأول اليوناني فحائط هذه الغرفة كانت تستعمل خلفية وراء المسرح ثم كان المسرح محاطا على جانبيه يمينا وشمالا بجزء بارز من حائط بيت الممثلين مما يذكرنا بالباراسكينيا Paraskenia اليونانية وكان فى هذا الجدار الخلفي أو الخلفية ثلاثة أبواب وعلى طرف المسرح ممران مفتوحان يؤديان إلى جناحي بيت الممثلين مما اتاح للممثلين الدخول إلى بيت الممثلين (الكواليس أو البوستسكاينا Postscaena) كما سنوضح ذلك بعد قليل ، من خمسة أبواب من المسرح أو المنبر puipitum كما عرف فيما بعد ، ويفترض بعض العلماء متانة هذه الأبواب الثلاثة لتعرضها دائما إلى طرق شديد عليها اثناء الاداء المسرحي وبعضها فيما عدا باب الوسط كان بابا وهميا أو صوريا وكان بيت الممثلين الذى يحتوى على غرف الملابس وغيرها من مستلزمات المسرح غير مرتفع كثيرا وله سقف بسيط وفى هذه الفترة الأولى لم يكن للمسرح سقف والشيء المستديم الوجود على المنبر هو المذبح الذى كان يذكر فى مناسبات كثيرة ولم يكن هناك مناظر مسرحية فى أى دراما وكان المسرح أيضا خلوا من الستائر ولهذا فقد كانت خلفية المسرح (أى جدار بيت الممثلين) عارية دائما ويبدو خلوا من الستائر ولهذا فقد كان المسرح دائما يبدو فى هذه الفترة بسيطا جدا أى بدائيا فلا مناظر ولا يوجد أى دليل على وجود طريقة ما تبين كيفية اخراج الرواية كما رأينا عند اليونان إلا نص الرواية الذى يتكلم فيه الممثل وعلى كل حال فهنا نجد الأمر يختلف عن التياترو

اليونانى فالاخراج المسرحى عند الرومان موكول إلى مخرج لا كما كان عند اليونان فالمخرج هو المؤلف اليونانى الذى كان على علم تام بما كان عليه المسرح ومدى استعداده وكان نفس المؤلف المخرج يزيد بل ويخترع ما كان يريده من أدوات لروايته كما رأينا ، أما فى روما فالأمر كله غامض وليس لدينا مثل على ان المؤلف كان يتفاهم مع المخرج ويشاوره فى كيفية العمل ويشرح له كيف يكون اخراج مسرحيته أو ما يلزمها من مناظر .

ويرى بعض المؤرخين ان المسرح بالنسبة لليونان والرومان كان يمثل الشارع المكشوف أو أى مكان خلوى مكشوف آخر ويعتبر النظارة جموع على الناحية الأخرى من الشارع أمامهم مبانى البيوت وأى مشهد يجرى تمثيله يجب ان يتخيلوا انه يجرى فى الهواء الطلق وليس تحت سقف ولكن وسائلهم فى تصوير ما يجرى فى داخل البيوت كانت بدائية فيمكن أن يصف الممثل المكان كما اشرنا إلى ذلك عند الكلام عن اليونان وقد كان وصف هذه المناظر على لسان الممثل افصح واكمل تبيانا من أى منظر ولكن تفكير بعض المؤرخين المرحيين فى ان كل ما كان يمكن عرضه على المسرح فى منطقة البحر الأبيض المتوسط كان يمكن تمثيله فى الأمكنة المكشوفة أمر لا يمكن الأخذ به إذ لا يمكن ان يعقل ان تتجنب كل الفصول والمواقف التى تمثل فى داخل البيوت والواقع انه تنقصنا تفاصيل كثيرة عن طريقة الاخراج إلا النادر ورغم اننا تكلمنا عن المسرح اليونانى وذكرنا المسرح الدائرى أى Ekkyklema الذى يمكن به الكشف عما كان يجرى من حوادث

فى داخل البيوت إلا اننا أشرنا أيضاً إلى ان ذكر أى شىء يعرض على المسرح ليس معناه أن هـذا الشىء يوجد فعلا فأحيانا يترك المنظر الذى لا يمكن وجوده لنتخيله من خلال كلام الممثل وحركاته وذكرنا مثلا لذلك بالليل الذى يمكن تصوره عندما نجد الممثل يحمل مسرجة أو يعلق مصباحا على المسرح يضىء ثم من كلام الممثل وحركاته يمثل حالة الظلام والبحر ايضاً يقوم بالـكلام والوصف للمركب وهياج البحر ثم يتمايل الممثل ويتحرك كأنه فى مركب يلعب بها الموج وهكذا .

فالأمر فى هذا الطور المتقدم كان من السذاجة والبدائية فى كل شىء حتى كان العرض يبتدىء بمسرح خال من كل شىء ثم يأتى الأشخاص خارجين من المنازل أو المداخل الجانبية للشارع ويبدءون فى التمثيل وفى النهاية يخرجون إلا واحد منهم يقف ويخطر النظارة بانتهاء العرض ثم يطلب منهم التصفيق وعندما يخرج هو يخلو المسرح ليعد لرواية أخرى وهكذا .

ولـكن تلك البدائية لم تتطور بالسرعة التى وثب بها التياترو اليونانى العتيد فقد كاد ان يكون التياترو فى اثينا كل شىء بالنسبة لشعبها المتوثب للمعرفة والتفـكير والأدب والعلم فالتياترو والأوديون والجمناز هم محور حياتهم العقلية والبدنية بل هم قوام جامعاتهم يجتمعون فيها بفلاسفتهم وكتابهم وشعرائهم وأهل الرأى فيهم يأخذون عنهم ويتناقشون معهم تجمعهم أكاديمية ديمقراطية انسانية أو هى الليسية (ليـكيون Lukeion أى Lycée) يدرسون فيها الفلسفة والأدب والعلوم والفنون والموسيقى كما سنرى فيما بعد .

أما فى روما فيرى الشعب فى التياترو شيئا للتسلية لا فرق بينه وبين أحط ما يتسلى به من مصارعة ومهاجمة الحيوانات المفترسة لآدميين عزل فى المدرجات بل ربما كان الشعب يفضلها على التياترو فهذه الألعاب كانت المفضلة عند الرومان عرفوها قبل الدراما ولها عندهم منزلة لم تكن للتياترو الذى كان بالنسبة لهم شيئا غريبا مستوردا من الخارج فكان الشعب ينصرف عنه فى أول الأمر أما الطبقة الممتازة المثقفة فكانوا مغرمين بالمسرح وكانوا يستمتعون بالدراما حتى بلغتها اليونانية ولكن هؤلاء لم يكونوا الشعب .

تكلمنا عن المسرح الرومانى الأول Scaena وهو أحد قسمى التياترو الرومانى الخاص بالممثلين وفوقه يتم الأداء المسرحى وأما القسم الآخر فهو الجزء الخاص بالمشاهدين الذى يسمى كاويا Cauea أو الأوديتوريوم أو التياتروم Theatrum وقد نفى بعض مؤرخى التياترو ان صالة المشاهدين الأولى كان بها مقاعد أما ليفى Livy فقد ذكر هذه المقاعد فى النصف الأول من القرن الثانى ق.م وكان يقصد بها مقاعد لأعضاء السناتو . وفى سنة ١٣٩ ق.م أمر القنصل لوبيدوس ببناء تياتروم ومسرح قرب معبد أبوللو Theatrum et proscaenium ad Apollonis فكلمة تياتروم تعنى الثياترون باليونانية أو الأوديتوريوم أو ما يسمى باللاتينية أيضا Cauea أو Cavea .

ولكن هذا التياترو والمسرح كانا مؤقتين فلم يبن التياترو الثابت الدائم قبل ٥٥ ق . م بناه بومبى القائد الرومانى كما يحدثنا بذلك المؤرخ تاكيتوس Tacitus فى (حولياته Annals ١٤ ، ٢٠) إذ يقول ان «المشاهدين إلى وقت طويل كانوا يرغمون على الوقوف حتى لا يضيعوا اليوم كله متعطلين إذا جلسوا » وكان هذا ما يحدث ايضا

بالنسبة للتياترو المقام أمام المعبد المنفصل القائم بذاته فقد عرفنا ان التياترولم يكن دينيا عند الرومان كما كان عند اليونان فهو وان كان يقام ضمن الملاهى الأخرى فى روما فى اعياد الآلهة إلا انه لم يكن مرتبطا كما يفهم اليونانيون ارتباطا وثيقا بالدين وعندما دخل روما جديدا اصبح ضمن الملاهى الموجودة وكان يقام معها وفى أماكنها ، ان من المنطق ان تقتصر اماكن المشاهدة على الحكام واعضاء السناتو من الطبقة الممتازة المثقفة ولكن باقى الجمهور لم يكن يهتم بالتياترو بل ولا يعرفه ولا يقبل عليه مما كان سببا فى عدم الاهتمام بتنظيم خاص من اجلهم فبعد التياترو عن اى فكرة اصيلة ثقافية او تعليمية أو دينية بالنسبة للشعب كان داعيا ان يعمل الحكام على عدم اطالة مكث الجمهور فى التياترو بان ارغموهم على الوقوف كما قال تاكيتوس ومن هنا كان عدم الاهتمام بجلوس الشعب فى التياترو ام اى صالة المشاهدة البدائية وكان الأمر بالنسبة للشعب مثل ما يحدث فى أى بلد الآن فى دائرة ملاهى مجتمعة فى مجال واحد فنجد الجمهور يتنقل من ملهى إلى آخر بدون فكرة أو هدف معين إلا مشاهدتها والمتعة ويظل متنقلا بينها حتى ينصرف وطبعا كانت هناك بعض الملاهى التى يحبها الجمهور ويفضلها وخاصة السيرك فى روما والعاب المصارعة إلا ان التياترو بكل اسف لم يكن يهتم به أحد إلا القلة القليلة ممن يعرفونه من الطبقة الممتازة المثقفة واعضاء السناتو من الحكام والعائلات الكبيرة أما الشعب فكان لا يأبه به وكان ينتقل بين الملاهى ومنها التياترو ، خصوصا وانها كانت بالمجان للجميع ولكن من بين الشعب ايضا وجد اناس قليلون جدا

من العبيد الذين عاشوا فى جنوب ايطاليا ويعرفون اليونانية كانوا يحبون ان يشاهدوا المسرحيات وكان هؤلاء الناس القليلون فيما بعد هم نواة جمهور التياترو، ومن السهل تصور ذلك فى الموالد عندنا الآن وما يقوم فيها من ملاهى وندوات وتسالى اخرى والناس يدخلون كل مكان يتنقلون بينها وكما يفعل الجمهور ايضا فى مدينة الملاهى (لونا بارك) إذ يجد نفسه فى ساحة مليئة بمختلف الملاهى يحاول رؤية كل قسم موزعا وقته بينها جميعا ورغم ذلك فقد كان بينهم من يأتى قاصدا مكانا معينا يفضله على غيره ويأتى خصيصا له ثم يقضى فيه الوقت كله وكان وضع التياترو حتى الذى يقام أمام المعابد لا يختلف عن بقية الملاهى فى هذه الاحتفالات الدينية فالثقافة الدرامية كما ذكرنا والجمهور الذى يهتم بالدراما ويتردد على التياترو كما كان فى اليونان ويواظب على تتبعها اربعة أيام متوالية فى كل من عيدى ديونيسوس يرى فيها حوالى ١٧ مسرحية ويسمع حوالى ٢٠ ألف بيت من الشعر كل هذا لم يكن منه فى روما الا النذر القليل فى هذا الوقت المتقدم جدا عند بداية نشأة التياترو فكان جمهوره قليلا يكاد لا يذكر ومن هنا كانت محاولات القائمين عليه جاهدين فى اجتذاب الناس اليه واللجوء لكل وسيلة فى محاولة استبقاء الشعب فى التياترو حتى نهاية التمثيليات كما سنرى ففكرة وجود المقاعد للجميع والاهتمام بنشر الصوت داخل الصالة للمشاهدين أتت بالتدريج شيئا فشيئا وان التطور فى ذلك كان بطيئا مرتبطا بتكوين جمهور التياترو الذى كان يتزايد ببطء شديد أيضا حتى تعود الشعب على التياترو فى العصر الامبراطورى وهذا أيضا ودائما كان شديد الاتصال بتطور

الدراما وازدياد تعبيرها عن البيئة الرومانية أكثر من ارتباطها بالأصل اليونانى الذى كان سائدا فى هذه الفترة اذ ان التياترو الأول فى روما كان يونانى الأصل والصورة فهو امتداد للتياتر اليونانى على أرض جديدة فى فترة اضمحلال .

ان ذكر النصوص القديمة لمقاعد المشاهدين أو مقاعد فى مكان عرض فى التياترو الأول spectacula (بجانب معناها المعتاد اى عرض مسرحى) كما تدل أيضا كلمة Ikria اكريا اليونانية على مقاعد التياترو اليونانى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، كان كما اعتقد منصبا على مقاعد الشرف أى proedria المعدة لمن لهم امتياز الصدارة من الحكام وأعضاء السناتو فى مقاعدهم الأمامية قريبين من المسرح فى حيز الاركسترا اليونانية القديمة يرون الممثلين ويسمعونهم بسهولة ووضوح أما باقى الصالة فلا اهتمام بأمر مقاعد لها ولا اسماع الصوت فيها ، ولذا فمن المعقول ظهور جمهور قليل من بين أفراد الشعب يتحول إلى جمهور صغير للتياترو لا ينتمى للطبقة الممتازة الحاكمة فى مقاعد الشرف وليس له حق مشاركتهم فيها يحضرون معهم كراسى يجلسون عليها . وعندما ابتدأ الاحتكاك المباشر للرومان باليونان عندما غزوا هؤلاء اليونان بنى التياترو فى روما مزودا بالمقاعد الخشبية على النمط اليونانى فى ١٥٢ قبل الميلاد ثم بعد ذلك سنة ٥٨ بنى الرئيس Amelius Scaurus تياترو يحتوى على ديكور وزخارف منها ٣٠٠٠ تمثال من البرونز وعدد مقاعده حوالى ٨٠ ألف مقعد ثم سنة ٥٥ ق . م بنى بومبى أول تياترو من الحجر فى روما ثم بنى تياترو Cornelius Balbus سنة ١٣ ق . م وكانت مقاعده ١١ ألف مقعد ، ثم بنى تياترو آخر

وهبه اغسطس لابن أخيه Marcellius وسمى باسمه وكان يسع ٢٠ ألف مقعد واعتقد ان كل هذه الخطوات الواسعة على طريق التياترو فى ايطاليا تدل على انتقاله من مرحلته البدائية وكان جمهوره بين افراد الشعب ناس قليلون جدا بعيدون عن طبقة الممتازين من الحكام واعضاء السناتو ومن المثقفين وأما بقية الشعب فلم يهتموا حتى بالانتظار حتى انتهاء أى رواية وسنرى كيف سقطت روايات جيدة بسبب عدم انتباه الجمهور اليها ومغادرته التياترو قبل اتمام تمثيلها ولذلك فقد كان المشتغلون بالعمل المسرحي من شعراء مؤلفين وممثلين يهتمون كثيرا بالمحافظة على النظام ومنع التهريج والسكينة ويطلبون من الجمهور عدم مغادرة التياترو إلا بعد انتهاء التمثيل وكان دأبهم هـــذا ناتجا عن اقتناعهم بما يعملون وعن اخلاصهم لفكرة التياترو ومحاولتهم نشر الوعى الدرامى بين الشعب الرومانى كما سنرى والحق فان ابتداء قيام التياترو فى ايطاليا كان واجب تمكينه من الصمود وتثبيته فى روما رسالة هؤلاء الشعراء والممثلين والعاملين معهم مما جعلهم يتحملون الاستغلال والفقر والمعاملة السيئة التى كانوا يعانون منها وقد كلفهم قيامهم باداء رسالتهم ونجاحها وازدهار التياترو فى العصر الامبراطورى ثمنا باهظا فإذا عرفنا ان على مدى عهد طويل من ٢٤٠ — ١٩٠ قبل الميلاد كان اطول وقت يعملون فيه طوال سنة الاعياد كلها اسبوعا واحدا فقد كان للاداء المسرحي أى الاحتفالات المسرحية ludi scaenici فى سنة ٢٤٠ق. م يوم واحد طوال السنة ثم زيد عدد أيامهم إلى اربعة سنة ٢١٤ ق. م فى الاحتفالات الرومانية

وفى سنة ٢٠٠ ق.م اضيف اليها يوم آخر فى الأعياد Ludi Romani الشعبية Ludi Plebei حوالى سنة ١٩٠ ق.م اصبحت ايام الاحتفالات المسرحية سبعة أو ثمانية أيام على طول العام فى روما القديمة وربما كانت تمثل اكثر من رواية فى يوم واحد ولكن ذلك لم يخفف من ضنك الحياة التى يعانى فيها شظف العيش والتضور جوعا هؤلاء المسرحيون طوال سنة لا يعملون فيها إلا سبعة أو ثمانية أيام — وربما اضطروا إلى العمل فى مجالات الميموس mimus أو الكوميديا الشعبية والفارس والاتللانا Atellana مثل الشاعر بلاوتوس Plautus وكان الممثلون يقومون بتسلية العامة وخدمة الأغنياء فى المسارح الخاصة فى أيام الشتاء كلما اتيحت الفرصة لهم بالرقص والغناء والهزل وكانوا يؤلفون الهزليات والمدائح لهم أيضا فى حدود طاقاتهم الفنية وسنرى فيما بعد ان فترة الاحتفالات المسرحية زادت كثيرا ولكن فى هذا الوقت المبكر كان وقت كفاح للمسرحيين المؤمنين بالتياترو ولكى نقدر ما عاناه هؤلاء الشعراء الذين لم يكن لهم مورد إلا اقلامهم وسيلة لعيشهم إلا ان هذه الوسيلة لم تكن تدر عليهم ثروة مطلقا فقد وقع هؤلاء الشعراء المفلسون لشدة حاجتهم لبيع مسرحياتهم نهبا لعوامل ثلاثة أولها الشعب الذى يريد ان يتسلى على حساب غيره . ثانيا الحاكم الذى يطمع ان يحصل بماله على كسب شعبى بين الناخبين . ثالثا المنتج الانتهازى الذى يتحكم فى الانتاج الدرامى وكيف يستفيد من هذه الظروف ظروف الشعب الذى يبحث عن التسلية وظروف الحاكم الذى يريد الدعاية وتملق الجماهير ثم ظروف الشاعر المفلس

المتلهف على ثمن الانتاج فيدفع له المنتج ثمنا بخسا يشترى به انتاجه ويستولى عليه ملكا له ويسترد به نقوده مضاعفة من مال الحاكم الذى يدفع له عن طيب خاطر فى سبيل اطماعه السياسية . وقد يبيع المنتج الرواية إلى منتج آخر بزيادة فى الثمن وعلى كل حال فان احتفاظه بالرواية متوقف على قيمتها التجارية إذ ربما يعاد عرضها فقد قال الشاعر بلاوتوس فى مقدمة إحدى رواياته المتأخرة — Casina « ان الروايات القديمة مثل النبيذ يزداد جودة كلما قدم العهد عليه لان الرواية الجديدة رديئة » وربما كان قوله هذا لسبب اقتصادى وفائدة مادية تعود على الشاعر أيضا من اعادة عرض روايته وكانت الشائعات تتهم الشاعر تيرنكى بانه يريد اعادة مسرحياته ليحصل على اجر جديد لها . وقد كان المنتج أيضا يقوم باداء المسرحية ويمثل فيها مع بقية جماعته أى فرقة الممثلين Histriones التابعين له والذين يطلق عليهم ايضا اسم المغنيين Cantores ، فالممثل يجب ان يغنى أيضاً ومن مقدمة بلاوتوس لرواية اسيناريا Asinaria عرفنا أن هؤلاء العبيد اى الممثلين كانوا يكونون فرقة grex وكان لهم Dominus أورئيس . وكان يوجد بجانب المنتج المخرجون الذين يقومون بانتاج المسرحية واخراجها ويسمون Conductores ثم معهم شخص آخر يسمى خوراجوس Choragus أى الشخص الذى يؤجر الملابس للممثلين .

انه من المؤسف ان نرى العمل المسرحى ورجاله عند الرومان نهبا للاستغلال التجارى وسوء الحال فبينما يكرم اليونانيون ممثليهم ومؤلفيهم وكل القائمين على العمل المسرحى لشدة اعجابهم بهم وتقديرهم للثقافة الفنية كان الرومان ينظرون للممثلين نظرتهم لطبقة دنيا وحرموهم من حقوقهم المدنية واسقطوا اسمهم من سجل قبائلهم

أو ان قبائلهم لم ترض بهم اعضاء معهم فيها لدرجة ان الامبراطور تراجان (القرن الثانى م) اخرجهم من روما باعتبارهم منحرفين ورغم حالة الممثل هذه من الذل والعبودية من الطبقات الاجتماعية إلا ان منهم من شذ عن هـــذه الحال فالممثل الكوميدى روسكيوس Roscius صديق كيكرو Cicero الذى كان يراه جديرا بأن يكون سناتور حتى ان سوللا Sulla قد جعله فارسا ، ذلك الكوميدى الذى بدأ عبدا جمع ثروة طائلة من مهنة التمثيل وكان يقوم بتدريسها والف كتابا فيها، ثم أن ايسوبوس Aesopus — الممثل التراجيدى زميل Roscius ومعاصره قد ترك ثروة تقدر بعشرين مليون sesterces (نقود جمهورية من الفضة) من ذلك نرى ان مهنة التمثيل لم تكن حائلا دون التقدم الاجتماعى إلا ان الفرق بين مثل هؤلاء والكوميديين الشعبيين Mimologoi كان شاسعا حتى ان الفارس Laberius لابيريوس — وهو المؤلف الكوميدى الشعبى الكبير قد أحس بالمهانة عندما ارغمه قيصر على ان يقوم بالتمثيل فى إحدى رواياته كما سيأتى ذكره .

وقد كان التنافس بين الفرق التمثيلية على أشده فكان كل ممثل فى هذه الفرق يبذل قصارى جهده وقد ظهرت مصادر تثبت ان جوائز كانت تقدم لهذه الفرق المتنافسة أو لأفراد الممثلين منها وقد كانت هذه الجوائز مدعاة للتحايل على الحصول عليها بكل الوسائل فنسمع انهم كانوا يحضرون مؤيدين لهم يصفقون لهم ويقومون بإبداء استحسانهم بشتى الطرق من خطابات للتشجيع وأحيانا بمحاولة رشوة الحكام . ويقال ان الرئيس كراسوس ديوس

Crassus Dives سنة ٢١١ ق كان أول من قدم التيجان الذهبية والفضية جوائز للفرق الدرامية ، ولذا كان يقول الشاعر بلاوتوس ان التمثيل الردىء يسقط رواية جيدة وكان ترنكى Terence يقول ان التمثيل الجيد يكون سبباً فى نجاح رواية رديئة نجاحاً لا تستحقه .

وكان الشعب كله من كل الأعمار وكل الطبقات حتى النساء يدخل التياترو، وكان الدخول مجاناً وفى أول العهد بالتياترو لم تعرف التذاكر فكان ظهورها فى العصر الامبراطورى ، وكما قلنا كان الجميع يطلب التسلية تراهم يصخبون ويتشاجرون وينادى بعضهم بعضاً ويضحكون ويتضاربون على الكراسى ويحتجون لعدم سماع الصوت وخصوصاً فى الصفوف الخلفية العليا ، والحكومة نفسها لم تلق بالا لحفظ النظام رغم حرصها على سماع ما يجرى على المسرح فقد كانت الاحتفالات كلها تحت رقابة الدولة كما سنذكر ذلك عند الكلام على رقابة المسرحيات ، فكل الاحتفالات والأعياد تبدأ بمراسم العبادة الرسمية ، وهى باستمرار تحت رقابة الدولة والحكام ومصاريفها تقوم بها الدولة أو الحاكم القائم أو أفراد أغنياء غير هؤلاء . فإذا كان الهدف من هذه الاحتفالات العامة كسب الشعبية ورضاء العامة فنجد هؤلاء الذين يقومون بها يسخون عليها بأموالهم حتى يحصلوا على تلك الشعبية بين الناس ولا سيما ان هذه الأعياد كانت مجالا يوجد فيه كثير من الناخبين الأمر الذى من أجله يتفانى الممولون فى إدخال السرور عليهم ، أو اغرائهم بالتسلية ليحصلوا على أصواتهم مما جعل لهذه الاحتفالات صبغة سياسية إلا ان

التياترو كما يبدو لم يكن يستعمل لهذا الغرض السياسى . ان فرص الجمهور لرؤية التياترو كانت فى الأعياد التى تقام أثناء الصيف وأما فى الأعياد التى تقع فى الشتاء فكان المغرمون المتحمسون للتياترو يقنعون بالتياترو الخاص فى الفترة بين نوفمبر إلى مارس إذ كان من الطبيعى أن تتوقف الاحتفالات التى تقام فى الهواء الطلق كما يخبرنا جوفينال (٦٧/٦ — ٧٠ Juvenal) ، أى التمثيل أو المسرح الذى تقيمه العائلات الغنية فى منازلهم أمام ضيوفهم كما سيأتى ذكره .
كان بعض الذين يرشدون النظارة إلى المقاعد يساعدون على حفظ النظام قليلا ولكن العبء كله يقع على مؤلف الرواية والممثلين وهم الذين يهمهم وحدهم نجاح العمل إذ كانوا فى ضيق شديد وحاجة ماسة فكان سقوط أى رواية لأى شاعر معناه التضور جوعا كما كان يقول الشاعر ترنكى Terence فقد سقطت بعض الأعمال المسرحية بسبب عدم تركيز الجمهور وحرصه على الاستماع إلى الأعمال الدرامية، فهنا نجد الشعب غيره فى اليونان وغيره عندنا اليوم ففى اليونان كان الشعب حريصا على التياترو وله قدرة على الحكم على العمل المسرحى، وعندنا اليوم كل واحد يحرص على ان يأخذ بقدر ما يدفع وزيادة على ذلك فإن لدينا الآن وسائل تساعد على التركيز وانتباه النظارة إلى التمثيلية بتسليط الأضواء على المسرح والممثلين مما يجعل الانتباه كاملا لكل الأداء المسرحى، وهذا يساعد على تقدير العمل الدرامى تقديراً صحيحاً . ففى روما سقطت رواية هيكيرا Hecyra للمؤلف تيرنكى Terence فى أول عرض لها لان النظارة فضلوا الذهاب إلى سيرك مجاور ليشاهدوا راقص الحبل واثنين من

الملاكمين ، وفى العرض الثانى لهذه الرواية بدأ العمل بنجاح وفجأة شاعت بين جمهور المشاهدين أخبار بدء عرض مشهد للمصارعة فى الملهى المجاور فانفضوا من التياترو . هذا فارق كبير واضح بين التياترو اليونانى الذى كان فنه وهدفه الروحى من أهم مشاغل الدولة واهتماماتها الأولى وإشرافها على ما يعرض فيه عن طريق رجال الدين والرسميين المدنيين وتكريمها للقائمين عليه وبين ما رأيناه فى روما من اعتبار التياترو وسيلة للتسلية لا يعبأ الجمهور به إلا بقدر قياسه بالملاهى الأخرى التى لاتقوم على أساس خلق . ففى هذه الفترة الأولى للمسرح لم تكن فيها الثقافة اليونانية قد انتشرت بين الشعب الرومانى ، نجد الجمهور فى آخر الصفوف التى لم توضع على أساس علمى كما كانت عند اليونان للاستماع ونشر الصوت وتنقيته والتى لم تهتم الدولة بإعداد مقاعد كافية للجمهور فيها ساخطاً ثم هرج النظارة الذين لا يهتمون بالعمل الدرامى قـــدر اهتمامهم بأنفسهم ومشاجراتهم ، فقد كان أقل حادث أو شىء غير عادى كوجود رجل من البارزين أو خصم حزبى أو ظهور غانية تستعرض جمالها أو مشاجرة أو أى شىء يحدث مثل هذا كان يصرف الجمهور عن المسرح وفى ذكر بعض النصوص ان أحد القائمين بالقاء التقدمة المسرحية كان يصرخ ليجعل نفسه مسموعا وسط ضوضاء المشاهدين ثم يغضب من هذه الحال ويعلن انه لن يفجر رئتيه من أجلهم . ثم ان ما كان يثير الجماهير ويؤثر فيهم جداً هو الجوع والعطش فلم يأبه أحد من المشرفين على النظام ان يرتب وسيلة لذلك وتوفير مايلزم الجمهور من شراب وطعام بعكس ما كان يجرى عند اليونان

فمشكلة الأكل والشرب في التياترو القديم كانت في روما فقط ،
فعند اليونان كان النظارة يحضرون معهم أكلهم وأحياناً يقدم
الخورجوس أو المكلف بأمر المسرح في اليوم الخاص به النبيذ
والفطائر للمشاهدين من الفقراء حرصاً منه على توفير الراحة لهم في
وقت تفرغهم كما ذكرنا سابقاً ، أما عند الرومان فكانوا يقولون
للنظارة لا شيء يشبع أو يطفيء ظمأهم إلا المسرحية التي
تعرض أمامهم .

ان مشكلة الاكل والشراب كانت في روما فقط ، ففي أثينا
كان حتى الفقراء يعطون النبيذ والفطائر ، وقد عثر على نص
يذكر ان في أثناء التمثيل يقدم الباعة المتجولون النبيذ للنظارة وكذلك
المأكولات (Philochoros ap. Athen. P. 464E) في التياترو اليوناني،
ولكن الجمهور اليوناني كان يعد العدة للمهرجانات المسرحية حتى
لا يعكر أي شيء صفوه فالمسرح متعته الروحية والعقلية وهو الذي
أنشأه وطوره بنفسه فكان في دمه ، يحفظ شعر رواياته عن ظهر
قلب ويشجع الشعراء ويكرمهم ويعاقبهم أحياناً فهو يحس بكل كلمة
تقال فيه أما عند الرومان في فترة ابتداء نهوضه كان الامر جديداً عليهم
وعلى المشرفين على التياترو أيضاً إذ لم تتوفر لديهم الكفاية
والدراية اللازمتان للنهوض بالموقف إلى المستوى اليوناني ثم ان من
كان على علم من شعراء الطليعة كانوا قلة أمام هذا النقص المريع
انهم أرادوا أن يعرفوا الناس به فكانت مهمتهم صعبة غير هينة
ومهما كان الامر ، ففي عهد الامبراطورية عندما انتشرت رقعة
الغزو الروماني في العالم الهيلاني وأخذوا بثقافة الحضارة اليونانية

أكثر فأكثر برز دور التياترو وزاد اهتمام الناس به ، وحرص الأباطرة على بنائه وتحسينه حتى لنجد المناظر المسرحية مرسومة على الموزايكو فى بيوت الرومان المثقفين وفى الأبنية العامة ، مناظر أصولها فى الأدب الدرامى اليونانى ، ولم يقتصر الأمر على بيوت النابهين فقط ، بل بذل مجهود لنشر الثقافة المسرحية بين الشعب ، فظهرت من الاكتشافات التى تمت فى مدينة اوستيا Ostia بجوار مصب نهر التيبر وعثر فيها على مخزن يحتوى على ٢٠٠ مائتى قالب مزدوج من الفخار غطاء وإناء ، أى وجه وظهر للفطائر . القالب سعته فطيرة تزن رطلا ، وكان من الممكن خبز ٢٠٠ فطيرة دفعة واحدة وهذا عدا ما وجد من أوانى وبعض لوازم أخرى لهذه العملية وبجوار هذا المخزن وجد فرن المخبز مما يدل بالتأكيد على ان هذا إعداد لبيع المأكولات للنظارة اثناء العرض الدرامى وهذه الفطائر تحمل مناظر مسرحية مزدوجة أى ممثلة على الظهر والوجه فعلى الوجه نجد المنظر امامى يرى فيه الانسان وجوه الأشخاص اما على الظهر فنجد منظرا خلفيا أى يرى فيه الانسان ظهور الأشخاص أنفسهم وكأنما المنظر مجسدا يرى ظهره ووجهه على وجه الفطيرة وظهرها وهذه الفطائر كانت تباع للجمهور مع النبيذ العادى أو النبيذ الحلو وتمثل تلك المناظر مواقف مسرحية تراجيدية فمثلا منظر لسيدة راكعة أمام شاب ربما يمثل شخصية كليمنسترا تتوسل إلى اخيل لانقاذ ابنتها افيجينيا منظر من رواية افيجينيا Iphigenia فى ميناء أوليس Aulis للشاعر اليونانى يوريبيدس وقد اتت إلى ميناء المدينة وكانت أمها تظن أنها اتت لتتزوج من اخيل ولكن يخبرها

الخادم أن افيجينيا ستقتل بدلا من الزواج وهكذا يمثل المنظر على الفطيرة هذا المشهد التراجيدى . ويمكننا أن نتصور هذا الكعك يباع لمناسبة عرض هـــذه التراجيديا المقتبسة باللاتينية للتياترو الرومانى ثم ان بعضا من هذه القوالب الفخارية بالمتحف البريطانى تحمل مناظر كوميدية مثل منظر العبد الجالس تحت قدمى سيدة مضطجعة على سرير وقد وجد مثل هذا القالب فى سوق اثينا العامة (الأجورا) ولكنه يحمل كلمتى « كوميديا وبيلادس Pylades » باللغة اليونانية ففى رواية اورستيس Orestes ليوريبيدس كان بيلادس هذا صديقا لارسيتس وقد كانت صداقتهما مضرب الأمثال وقد زوجه أرستيس اخته الكترا اطاعة لأمر الاله ابللون رغم ان الكترا متزوجة من فلاح فقير اضطرارا ويرى مفسر هذا النص انه ربما يكون هذا الشخص الجالس تحت قدمى الكترا هو الزوج الحزين وقد وجد هذا المنظر ايضا على المسارج الفخارية ومنظر آخر يمثل الكترا وأرستيس نفسه وقد أمسك كل منهما سيفا يحمى به نفسه ضد من حكم عليهما بالإعدام من الارجوليديين وأيضا منظر لأحد الممثلين التراجيديين وجد ممثلا على قوالب الفطائر والمسارج ويوجد احدها فى الاسكندرية .

هذه المناظر الدرامية التى تمثل على الفطائر التى تباع للشعب فى التياترو إنما تدل على ان التياترو قد أصبح معروفا بينهم وان الشعب قد اقتنع به وفى نفس الوقت فإن تلك المناظر تمثل على شىء هام جدا بالنسبة للناس وتحت ناظريهم يشتهونه ثم يأكلونه ان ذلك دعاية بين الشعب تدل أيضا على أن الثقافة الدرامية أصبحت تهم

الجميع والا لما كانت لها شيوع بين الشعب فى اشكالها المتعددة من موزايكو وتماثيل صغيرة ومسارج وغيرها من نخار وحجر وعظم وعاج يقبل عليها الشعب ويقتنيها حتى مثلث أيضا مجسدة على الكعك . ولكن فى أول الأمر عندما كان الشعب يعتبر التياترو اداة تسلية كالسيرك والعاب المصارعة فى المدرجات (الانفيثيا ترون) كان الشعب غير مقيد نحوه بأى ارتباط أو تقدير الا من طبقة خاصة ولم يكن للنظام فيه احكام حتى أن الشخص ليفقد مقعده اذا تركه لحظة واحدة. كان من الصعب جدا ان يترك احد المتفرجين مكانه وقد قيل ان قيصر ساءه ان يرى فارسا يشرب وهو جالس فى مقعده بالتياترو فارسل من يقول له ان قيصر اذا اراد الشراب ذهب إلى منزله فرد الفارس على الرسول يقول نعم ولكن الامبراطور إذا ذهب إلى منزله فلا يخشى ان يأخذ أحد مكانه .

نظرية هوراس

وتقسيم الدراما إلى خمسة فصول

كانت فترة العرض المسرحى للرواية ساعتين ومن يريد الخروج عليه أن يسرع بمغادرة التياترو قبل ابتداء الرواية الأخرى وهذا يعرض سؤالا فيما إذا كانت هناك فترات استراحة اثناء عرض التمثيليات نفسها ؟ المعروف أن المسرحية كانت من خمسة فصول وقد قامت هذه الفكرة على قانون (هوراكى) هوراس Horace الشاعر اللاتينى (٦٤ ق . م — ٧ م) إذ يقول « لتكن المسرحية أو القصة fabula من خمسة فصول لا تنقص ولا تزيد عنها حتى إذا ماعرضت تمنى المرء ان يعاد عرضها» (De Arte Poetica سطور ١٨٩ وما بعده) وهذه هى الرواية الناجحة فى رأيه إلا ان فارو Varro قد ذهب إلى ابعد منه فشمل بهذا التقسيم المسرحية اليونانية apud graeco ipsos ويؤيد هذا ما نجده من صدى لهذا التقسيم بعد هؤلاء بزمن طويل فيما أتى من ذكر فى حديث الامبراطور ماركوس أوريليوس إلى نفسه ، وقد كان أحد عمد الفلسفة الرواقية الثلاثة : سينكا Seneca وابيكتيتوس Epictetus الفيلسوف العبد الفريجينى وقد بلغت هذه الفلسفة قمة ازدهارها على أيديهم — فيقول الامبراطور فى كتابه الثانى عشر ، الفقرة ٣٦ السادسة والثلاثين « أيها الرجل انت مواطن هنا فى هذه المدينة العالمية فما ضرك لو عشت خمس سنوات أو مائة سنة ؟ فالكل فى

ظل قوانينها يعاملون بالمساواة فأى مانع إذن ان اتى موتك لا على يد طاغية أو قاضى ظالم بل اماتتك الطبيعة Physis التى أوجدتك فى هذه الدنيا فالأمر كما لو ان احد الرؤساء المسئولين عن التياترو قد اتاح العمل لممثل كوميدى ثم ابعده عن المسرح قبل نهاية الرواية فيقول الممثل ولكننى لم أقم بأداء الخمسة فصول Ta pente meré بل اديت ثلاثة فصول فقط . حسنا ممكن فى الحياة ان تكون ثلاثة فصول دراما كاملة «Ta tria holon to drama» ، وكذلك نجد لوكيانوس يقول عندما لاحظ احد البرابرة (رجل غير رومانى) انه قد أعدت خمسة اقنعة لراقص واحد ، يقول لوكيانوس « لقد كانت فصول الدراما بمثل هذا العدد «Tosoutôn merôn to drama»(الرقص-٦٦) واننا لنجد فى ذلك دليلا واضحا على حقيقة تقسيم المسرحية الرومانية إلى خمسة فصول رغم الصعوبات الكثيرة التى تكتنف الاستدلال على تقسيم نصوص المسرحيات التى لا تحتوى إلا على القليل جدا من اشارات تدل على تقسيمها .

يختلف الباحثون فى ذلك فمنهم من يرى ان قانون هوراس ينطبق على المسرحيات اللاتينية دون اليونانية التى كانت مقسمة كما يظنون إلى ثلاثة فصول فقط المقدمة prologos ثم epeisodos اى بسط الحوادث وتفصيلها ثم النهاية exodos أو parodos اما التراجيديا فأقسامها كما يقول ارستوفانيز protasis أى المقدمة وهى قسم التراجيديا الأول to prôton mèros ثم epitasis تفاصيل الحوادث ثم النهاية المؤلمة catastroph ، ومن ناحية أخرى نجد فى الكوميديا الحديثة عندما الغى ميناندر الكورس تدريجيا

من صلب موضوع المسرحية حدد له فيها موضع كان اداؤه بمثابة فترات فاصلة بين فصول المسرحية كما اشرنا إلا ذلك سابقا عند تغيير الممثلين الاقنعة حسب الشخصيات الجديدة ومن المحتمل ان تلك الفواصل الكورالية عموما كانت علامات أواشارات إلى تقسيم الكوميديا إلى فصول كل فصل يسمى Méros باليونانية وباللاتينية يسمى Actus والواقع ان الانسان ليشعر بأن عمل الكورس فى هذه الكوميديا الحديثة الذى لم يكن جزءا اصيلا فيها انما كان لملء فترة تفصل بين فصل وآخر كما نسميها عندنا الآن « استراحة » .

ولكن كيف السبيل إلى تحديد نهاية الفصل وبدء الثانى فى نصوص المسرحيات التى بين أيدينا انه أمر صعب للغاية فقد أمكن فى بعض النصوص ان نجد اشارة إلى نهاية الفصول ولكنها قليلة جدا وفى العصر الرومانى زاد الأمر صعوبة لأن الشاعر الرومانى الكوميدى ترنكى Terence مدفوعا بخوفه من ان يترك الجمهور المسرح اثناء توقف التمثيل فى الفواصل ، عمل على حذف هذه الفترات الفاصلة أى الاستراحات حتى يربط الجمهور إلى أن تنتهى التمثيلية . واستمر الأداء المسرحي دون توقف حتى نهاية الرواية كما حدث فى رواية Eunuchus اللاتينية التى قلد فيها الشاعر ترنكى المؤلف ميناندر الشاعر اليونانى من مؤلفى الكوميديا الحديثة مما جعل محاولة الباحثين لمعرفة المواقف التى تنتهى عندها فصول الرواية الخمسة فى نصوص الروايات اللاتينية أى مواضع تقسيم هذه الفصول امرا صعبا فى مقدمة مسرحية بسفدولوس Pseudolus للشاعر بلاوتوس (أصل هذه المسرحية اليونانى غير معروف)

يقول المقدم مخاطبا النظارة (« الأفضل لكم أن تشدوا ظهوركم وتمدوا أرجلكم ففى انتظاركم مسرحية طويلة من مسرحيات بلاوتوس » يستشهد بهذا احد مؤرخى المسرح فبعد المسرحية الأولى تتبعها الثانية ويقول انه عندما تبدأ الثانية لا يمكن للمشاهدين ان يتركوا اماكنهم فليس هناك توقف حتى النهاية ولا يعتبر عزف الناى المنفرد الا واصلا بين الفصول . ولكن ذلك أمر منطقى فالفصل بين فصول الرواية لا يعنى استراحة يخرج فيها الجمهور من الصالة ثم يعود ثانية بعد فترة ان هذا ضياع للوقت ونحن نعرف ان البرنامج اليومى للمسرح مشحون بالروايات تتوالى بسرعة قبل الاظلام فالأمر قصدا كان اعطاء الممثلين فترة من الراحة تتيح لهم ان يستعيدوا نشاطهم ويغيرون اقنعتهم وملابسهم وربما يتغير المنظر فخلو المسرح ليس بالضرورة استراحة للجماهير بقدر ما كان فرصة للتهيؤ لفصل جديد وفى نفس الوقت يجد الجمهور ما يشغله من موسيقى بالناى المنفرد أو الغناء الكورالى حتى تظهر الشخصيات مرة أخرى على المسرح . صحيح ان المسرح فى ذلك الوقت كان بدائيا فلا ستار يغطيه ولا أى شىء يمكن ان يؤدى إلى تنظيم ، والجماهير تنقصها الثقافة المسرحية بعكس الجماهير اليونانية إلا ان الاقلية المتنورة منهم تتبع الحوادث وتعرف مواقف انتهاء الفصول فى المسرحية من سياق المحاورات ويكفى الجمهور استراحة واحدة فى فترة انتهاء المسرحية والاستعداد للمسرحية التالية فموسيقى الناى المنفرد دلالة استراحة للممثلين قبل كل شىء مهما كان الغرض منها .

ويدعم نظرية هوراس هذه تقسيم المسرحية أو القصة إلى خمسة

فصول فى عصر النهضة الأمر الذى خلق اعتقادا بان هذا التقسيم يرجع إلى سابقة كلاسيكية وظل تقليدا جاريا حتى عصر الباصابات ويرى الأستاذ Beare انه من المحتمل ان تكون بعض التراجيديات قد وصلت الينا من عهد الامبراطورية دون ان تكون قد مثلت قبل عصر النهضة وعلى ذلك فقد كان لها تأثير هام جدا على تحديد طبيعة الدراما الحديثة ثم ان فى كثير من نصوص المسرحيات وجد بها بعض كلمات تدل على تحديد اقسام الرواية أو فصولها Méros أو باللاتينية Actus ففى تراجيديا اندروماخى ليوريبيدس ٤٢٠ ق . م نجد هرميون لا تظهر إلا فى الفصل الثانى deutero mérei وفى نيوبى Niobe تجلس البطلة صامتة حتى الفصل الثالث تلك بعض امثلة لاستعمال كلمة Meros فيما قبل عهد الرومان وعلى كل حال فمن الصعب العثور على ما يشير إلى وقفات أو فواصل وهى المميز الأساسى لتقسيم هذه الفصول . فكلمة خورو Chorou تعنى لغويا موقف أو دور خاص بالكورس لكن هذا المعنى كان مثار مناقشات ففى آخر القرن الخامس ق . م كان الكورس فى المسرحيات يغنى فى وقفات تنتهى بها المحاورات فى آخر الفصل كما كانت كلمة امبوليما Emobolema التى تعنى غناء كورالى ثم صار لها معنى جديد مرادف لكلمة خورو أى فاصل بين الفصول يعطى الممثلين بعض الراحة ويتيح لهم وقتا لتبديل اقنعتهم كما نرى فى مسرحية «بلوتوس Plutus » لارستوفانيز وهى ايماءة لمدير المسرح ان يضع رقصا أو شيئا ما يراه مناسبا فالشاعر عندما يريد ان يقف بعض لحظات يضع كلمة خورو يقصد بذلك وقفة قصيرة

تماما كما حدث فى رواية الضفادع فقد كتب الشاعر « عزف ناى، أو غناء بمصاحبة الناى » اى بمعنى خورو ميلوس chôrou mélos أوأودى oidé تصحبها موسيقى تقوم بترتيبه وتدبيره إدارة المسرح وكما يقول الأستاذ Revel Coles ان الاغنية لم تكتب مع الرواية بل كتبت بعد اتمامها وهذا يدل على طرق تنظيم الاخراج.

وهكذا يرى الفقهاء والباحثون فى التياترو ان كلمة خورو ليس لها علاقة بالكورس بل تعنى ببساطة « وقفة بسيطة » ويقول الأستاذ Beare ان كلمة خورو هى اشارة إلى إدارة المسرح بالسماح للكورس ان يعمل كما كان الفاصل الغنائى فى الكوميديا الحديثة يقوم بذلك وقد أورد الأستاذ بيرأيضا المثل الوحيد المعروف لوقفة تفصل بين الفصول فى المسرحيات اللاتينية والمترجمة أوالمقتبسة عن اليونانية عندما يخلو المسرح بين خروج الشخصيات منه ودخول آخرين اليه ، فى مسرحية Pseudolus بسفدولوس للشاعر اللاتينى بلاوتوس Plautus ظل البطل بسفدولوس وحده على المسرح وفجأة يعلن انه سيدخل المنزل ويخلو إلى نفسه ليدبر خطة وقبل دخوله يخبر المشاهدين انه لن يغيب طويلا وان عازف الناى سيرفه عنهم اثناء غيابه ثم يخرج من المسرح وعندما يظهر ثانية يكون ايقاع الكلام قد تغير إلى وزن ايقاع الموسيقى أو الغناء وهذا مثل يدل بوضوح إلى حد بعيد على وجود موضع يفصل بين الفصول .

هذا التقسيم طبعا لا يعنى مساواة الفصول فى الكم من حيث عدد أبيات الشعر كما يشير إلى ذلك الشاعر اللاتينى فاررو Varro بل ان التقسيم يتعلق بالموضوع لا بطول الفصل أو قصره.

ولكنى اعتقد ان المسرحية اليونانية كانت مقسمة إلى ثلاثة فصول، الأول المقدمة أو البرولوجوس prologos ثم الابيسودوس epeisodos أى بسط الحوادث، ثم اكسودوس exodos أى النهاية ، أما المسرحية ذات الخمسة فصول فهى المسرحية اللاتينية عند الرومان وربما كانت من اختراعهم أيضاً ، بدليل استمرار هذا القانون فى عهد النهضة الذى حرص على اتباعه من العصر الكلاسيكى .

ومع ذلك فالأمر ليس بهـذا اليسر ، ونظرية (هوراكى) هوراس كما اعتقد كانت منصبة على تقسيم المسرحية كنص أكثر منها تقسيم فصول تمثيلية تلتزم بها ادارة المسرح للجمهور أيضاً فان ظل المسرح خالياً إلا من عازف الناى أو المنشدين معه بدون ممثلين وليس هناك ستار يسدل فيغطيه فالمعقول ان يكون ذلك عمل ادارة المسرح خاص بالتمثيل والاخراج لا بالمشاهدين، وقد رأينا كيف انهم لم يهتموا فى ذلك الوقت المبكر من نشأة التياترو حتى بمايعانيه الجمهور من عطش وجوع أثناء العمل المسرحى ، فان خاف ترينكى Terence خروج النظارة قبل اتمام تمثيل المسرحية وواصل التمثيل دون توقف حتى لا يتيح لجمهوره فرصة ليترك التياترو فذلك كان أمراً عادياً ، فالجمهور فى ذلك الوقت كان يترك الصالة لمجرد علمه ان هناك ما هو أفضل عنده من المسرح ، كاسراعه لمشاهدة شىء آخر كالمصارعة أو لاعب حبل فى ملهى آخر كما ذكرنا سابقا . فالأمر إذن كان لا يتعلق بانصراف الجمهور فى وقت الاستراحة ، وإنما كان هذا الأمر متوقعاً دائماً ، وخاصة فى عهد ترنكى Terence وبدون أسباب فالجمهور كان يفضل ما يوافق ميوله . إلا ان ذلك

لم يمنع انه أحياناً ينصت ويتابع باهتمام ، بل وينفعل بما يجرى على المسرح أمامه فى بعض المواقف كموقف أوريستس وبيلادس وصداقتهما كانت مضرب الأمثال ، عندما يحاول كل منهما أن ينقذ صاحبه حتى لو ضحى بحياته ، كان هذا المنظر يشعل حماس الجمهور ويثير إعجابه ، ومهما يكن من شيء فعندى ان نظرية هوراس هى شرط المسرحية النموذجية الناجحة ، ولكنها لم تكن شرطاً لازماً لكل المؤلفين اليونانيين والرومان ، وقد عرفنا بوجود روايات لمؤلفين زادت عن خمسة فصول .

* * *

ومهما كان الأمر فى الفترة البدائية التى كان عليها التياترو الرومانى عند الابتداء من بساطة تصل إلى حد البدائية وعدم تفهم الشعب للتياترو الدخيل عليهم واستجابتهم واقتناعهم به حتى ليخيل للمرء ان مصيره بهذا الوضع كان على كف القدر فإما إلى زوال أو إلى بقاء ، إلا ان ثباته وكفاحه فى تثبيت قدميه إنما يرجع الفضل فيه بلا جدال إلى هؤلاء الشعراء الذين قاموا بنقل التياترو اليونانى إلى روما وكانوا دعائماً وأسساً راسخة قام عليها التياترو الرومانى العتيد فيما بعد ، هؤلاء كانوا البناة الحقيقيين والرعيل الأول الذى تحمل عبء وضع الأساس وكافح فى سبيل رسالته وترسيخ الفكرة فى أذهان الشعب وإقناعه به حتى بلغ قمة التياترو الرومانى الشامخ الذى وصل إلينا وصار بيننا مظهراً من مظاهر حضارتنا الديمقراطية ، والوسيلة الهامة لنشر الثقافة والوعى فى عالمنا الحاضر . هؤلاء هم الشعراء اللاتينيون الذين أخذوا على عاتقهم تلقين الشعب فى روما التياترو وعرفوه به ، وكانوا صلة تصل بين

جنوب إيطاليا ، أى اليونان الكبرى، وشمالها . عالمان صغيران ولكنهما مختلفان تماماً فى مجال المعرفة والثقافة والأدب واللغة . فالجنوب فى ذروة ما وصل إليه الشعب اليونانى فى اليونان الأم من ثقافة والشمال كان لا زال يخطو على غير هدى فى محيط بدائى لم يعرف بعد كنه ما أتى به هؤلاء الشعراء العظام الأول الذين قاموا بعبء ترجمة الأدب الدرامى اليونانى من تراجيديا وكوميديا واقتباس ما تفتقت عنه أفكار اليونان من أدب وفلسفة وحضارة أيضاً ، وعلى رأس هؤلاء كان الشاعر بلاوتوس اللاتينى الذى يعرف اليونانية ، والذى قال فى مقدمة إحدى مسرحياته Asinaria أى كوميديا الجحوش، على لسان Maccus انه ترجم هذه المسرحية إلى اللغة البربرية ، ويقصد بهذه اللغة لغته الوطنية التى لم تكن قد تهذبت بعد ، وقد ساهم هو فى تطويرها وتطويعها لاستيعاب هذا الأدب الدرامى الجديد عليها ، بينما الجنوب أو اليونان الكبرى تحب التراجيديا والكوميديا فى شكل الفارس والأدب والشعر كما ذكرنا ، كانت روما التى لم تتحضر بعد راضية فى القرون الأولى من الجمهورية بروايات بدائية تسمى فسكنينى Fescennini نسبة إلى بلدة فسكينيوم Fescennium فى مقاطعة اتروريا Etruria عبارة عن فكاهات شعبية فظة مرتجلة وتهكم شخصى تعرض فى مواسم خاصة وكانت نابية التعبير غير أخلاقية حتى أنها منعت بالقانون . وكانت الموسيقى والرقص فى رواج وازدهار من القرن السادس قبل الميلاد إلى الرابع وتقام دائماً فى الاحتفالات الدينية والجنائزية وقد عرفنا طرفاً منها ، إذ كانت تقام مع احتفالات الملاكمة

والألعاب الرياضية والمصارعة وسباق العربات، وقد صورت مناظر الموسيقى على الأوانى الجنائزية ، ويسمى الراقص استر Ister ومنها كلمة هستريو histrio باللاتينية أى ممثل ، وقد مثلت شخصية الراقص على نقوش بمقبرة أحد المضحكين وعلى رأسه غطاء رأس مدبب (طرطور) ومرتدياً ملابس قصيرة متعددة الألوان ، وقد ظهر هذا الزى على تماثيل الفخار ثم صار لباساً خاصاً بالخدم الذين يكوون المصارعين الذين هزموا فى مباريات المصارعة بأسياخ محمية لمعرفة ما إذا كانوا لا يزالون أحياء ، كما سنرى عند الكلام عن المدرجات الرومانية amphitheatron ، ثم صار فى العصور الوسطى لباساً خاصاً بمن يمثلون الشيطان . وكان أول ظهور الراقصين والموسيقيين الاتروسك فى روما سنة ٣٦٤ ق . م. ومن ذلك الوقت أصبح عازف المزمار مع الراقصين المقلدين بانتوميمى pantomimoi جزءا من حياة الرومان العامة ، وكان الراقصون الاتروسك واسمهم هستريونيس histriones يرقصون بمصاحبة عازفى الناى المزدوج (tiba) وبالأشعار ذات الطابع الريفى الخشن غير المهذب المسماة فسكنينى Fescinnini من فسكينيوم فى جنوب مقاطعة اتروريا بإيطاليا كما ذكرنا .

كان كل ذلك يكون الساتورا اللاتينية : fabulae saturae قصص الساتورا، أى ما يعنى خليطاً من عناصر مختلفة وهو تقريباً نوع من الفارس التمثيلى الذى يحتوى على خليط من الكلام والغناء والرقص والموسيقى ، ولكن هذه الساتورا لم تكن هى نفس الساتير اليونانية (أى الأسطورة) وبما تكون قد سميت بهذا الاسم

فيما بعد عندما نزلت إلى مرتبة الرواية الختامية بعد دخول الدراما اليونانية على يدى الشاعر Livius Andronicus ليفيـــوس اندرونيكوس وقد نشـأ عنها قصص تمثيلية صغيرة (اسكتشات) ولهذه التمثيليات القصيرة أقاموا أماكن مرتفعة على عقود للنظارة وتحت هذه المقاعد كان ينام العبيد — ولـكن هذه الاستعراضات لم تـكن تجرى على مسرح أومنبر فذلك الوقت كان متقدماً ، وهذا المسرح لم يكن قد عرف بعد فى روما فهو لم يعرف إلا عن طريق اليونان الـكبرى فى جنوب ايطاليا ، وقد عرف باسم فلياكس كما ذكرنا سابقاً ، أى بشكل المسرح اليونانى الذى قام على أساس الفارس الدورى القديم ، ولـكن ربما مثلت مثل هذه الساتورا على مساحة من أرض بجانب الألعاب الأخرى وهذا يشدنا قليلا إلى فكرة الأركسترا اليونانية أو الجرن البدائى فى الاجورا أى السوق العامة فى أثينا .

وقد عرف هذا الفارس فى روما باسم قصص أتلانا ناى Fabulae atellanae وهو الفارس الشعبى الرومانى الذى نشـأ فى مدينة اتلا Atella فى مقاطعة كامبانيا فى إيطاليا ، أى بالشكل الذى وضعه لها الاوسكانيون فى مقاطعة الـكامبانيا ، وقد صورت بعض نمـاذج أصول هذا الفارس اليونانية على بعض أوانى الفيلياكس فى القرن الثالث ق . م وكلها منسوخة عن أصل دورى قديم ، أى من إقليم دوريس(Doride (Doris القديم بجنوب تساليا فى اليونان ، وقد كان انتشار هذا الفارس الدورى يرجع إلى ان الدوريين كان لهم الـكثرة الغالبة فى إيطاليا الجنوبية ، وكان يمثلها فى البداية الدوريون

الذين استعمروا مدن جنوب إيطاليا المسماة «اليونان الكبرى» وكان يمثلها في البداية ممثلون مواطنون من مقاطعة كامبانيا باللغة الاوسكانية ثم أصبح يقوم بتمثيلها في روما مواطنون رومانيون باللغة اللاتينية واستمر هذا النوع حتى عصر كيكيرو Cicero .

حتى هذا الفارس الذي يبدو وكأنه متأصل عندهم في الكامبانيا وبلغة اوسكانية ثم لا تينية في روما نجد جذوره دائماً في اليونان، وتخطى الحواجز اللغوية ودلف إلى شمال إيطاليا من مدن الجنوب اليونانية ، بفنه أي الحركة المقلدة وتعابير الوجه الذي يسمى الميموس mimus الايطالى ، أي الكوميديا الشعبية الايطالية، فقد كان الاحتكاك بين ايطاليا واليونان ، أي بين روما والحضارة الهيلانية عن طريق الحرب بين ملك ايبيروس في مقاطعة مقدونيا في اليونان المسمى بيرهوس Pyrrhos القرن الثالث ق . م ثم أيضاً عن طريق المنازعات من أجل صقلية ، كانت هذه الحروب سبباً في صلة بين عالمين ، تعرف بواسطتها الرومان على فن الميموس أي الكوميديا الشعبية في وقت لم تكن الدراما اليونانية قد قامت بعد في روما ، ثم أيضا عن طريق هذه الحروب تكونت جماعة من العبيد الذين هم على علم تام باللغة اليونانية فكانوا نواة خلق جمهور من المشاهدين للعرض اليوناني في ايطاليا Ludus graecus

الكوميديا الشعبية

« الميموس Mimus »

قامت هذه الكوميديا الشعبية أو الفارس Farce اوالميموس mimus على تصوير حياة الطبقة الدنيا ومناقشة مشاكلها بهدف اثارة الضحك بكل الوسائل ولذا فنجد لغتها مليئة بألفاظ هذه الطبقة وتعابيرها وكذلك من يقومون بأداء التقليد او المحاكاة فيها كانوا من نفس الطبقة يجيدون تقليدها فى مرافق حياتهم ثم يقومون ايضا بحركات مثيرة مضحكة شاذة غير معقولة وذلك يسبب موضوعات هذه الكوميديا الشعبية التى تتناول غالبا الغوانى والرذائل المتفشية بين هذه الفئات وحركات الرقص المقلد أو المعبر (بانتوميم) فيها تتميز بالمغالاة فى تشكيل ملامح الوجه وطبيعة الحركات التى تنافى الادب والذوق الخلق ولذا فان هذه الكوميديا الشعبية mimus كانت تناسب ذوق الشعب الرومانى المنحل وكان الشعب يفضلها وكان لها رواج فى العصر الامبراطورى مع الفارس المسمى atellana ففى مثل هذا النوع من الدراما الشعبية تتاح فيه حرية الكلام ولذا فقد كان فى الدرجة الأولى من حيث تقدير الشعب وولوعه به .

وكان ممثلوه ، وهذه التسميه تطلق تجاوزا على من يقومون بالأداء فى هذا النوع الذى اساسه التقليد المحض فالواقع ان ثمة فارق كبير واضح بين الممثل المقلد فى الكوميديا الشعبية وبين الممثل فى انواع الدراما الأخرى كما سنبين ذلك ، فالممثلون

الشعبيون كانوا مجرد مقلدين بسطاء يقومون بتقليد شخصيات هذه الطبقة البسيطة الساذجة فى إطار مقطوعات قصيرة (اسكتشات) ذات عقدة بدائية غاية فى البساطة وقد يأخذون بعض هذه المقطوعات من الدراما ثم يؤدونها بأسلوبهم الخاص وطبيعى ان يتطور هذا الفن مع الزمن وينتشر وتزداد اقتباساته من الدراما حتى اندمج فيها وأصبح فرعا منها بعد ان كان من الصعوبة بمكان على الباحثين الدراميين تحديد موضع له بين أنوع الدراما فهو فى بداية ظهوره كان فنا يجمع كل مايتسلى به الشعب من اكروبات وراقصين مضحكين نساء ورجال يقلدون الشخصيات وأصوات الحيوانات والقرداتى وغير ذلك . فالكوميديا الشعبية موضوع تقليد مضحك قصير محلى مرتبط شديد الارتباط بالبيئة الذى نشأ فيها والاغلب فيه الارتجال فلا يعتمد على نص مكتوب وقد كان معروفا جدا وشائعا فى جنوب ايطاليا اى فى مدن اليونان الكبرى ، فقد ذكرنا فيما سبق عند الكلام على الفلياكس انتشار الفارس فى مدن هذه المنطقة ، فشدة ارتباط هذا النوع من الكوميديا الشعبية بالمكان الذى نشأ فيه وانطلاقه متحررا من أى قيد فنى أو خلقى لم يمنعه ان يتطور إذا اتيحت الفرصة له وان يغير أسلوبه بأسلوب قوى مختصر فنحن نعرف من قديم الزمن حتى وقتنا هذا هؤلاء الرجال الذين يقومون منفردين بأداء التقليد المضحك أى mimicus risus القادرين على تشكيل ملامح وجوههم وتناسب اصواتهم مع حركات اجسامهم ليطابق مطابقة كبيرة الشخصية التى يقلدونها معتمدين على مواهبهم وقدرتهم الطبيعية الا ان مرور

الزمن هذب من أسلوبه وكلماته وطوره فاصبح هذا الفن اتم اتقانا واصبحوا هم اقدر كثيرا على الاداء الممتاز وبعد ان كانوا يعملون فرادى اصبحوا فى حاجة إلى مساعدين واصبحوا فرقا تضم عدة اشخاص . وعندما تناول هذا النوع من الكوميديا الشعبية الشاعر ديكيموس لابيريوس Decimus Laberius وهو اول من وضعه فى اسلوب ادبى درامى فى القرن الأول ق.م خطا به إلى درجة من التطور الفنى اصبح فيها على قدم المساواة مع انواع الدراما الأخرى بعد ان كان مكان هذه الدراما الشعبية فى تياترو الدرجة الخامسة فى روما فالواقع ان الكوميديا الشعبية فى أول الأمر كانت بسيطة وساذجة وكان اداؤها يقام فى الميادين العامة بلا حاجة إلى مسرح بل كانوا لا يستعملون منصة فالقائمون بها فرق متجولة لا يتطلب عملهم إلا ستارا بسيطا siparium يرفعونها ثم يقف وراءها الممثلون حتى يأتى دور كل منهم فى الظهور أمام الجمهور واثناء اداء العمل يقوم واحد منهم بجمع النقود من المشاهدين فى الطريق ثم يبدأون العمل بدون حاجة إلى ملابس خاصة بل كانت ملابسهم عادية وكان للمرأة دور فيها منذ ابتدائها فى اليونان ثم فى ايطاليا رغم ان النساء ممنوعات من الاشتراك فى ادوار الدراما الأخرى إلى درجة انه عندما قامت احتفالات الفلورا (الزهور Flora) فى روما صار هذا مناسبة خاصة لاداء الكوميديا الشعبية Mimus التى يقيمها العامة فى اباحية جريئة إلى حد ظهور ممثلة عارية تماما على المسرح .

وقد استعان الشعراء الدراميين لاثارة الضحك فى الروايات التى يقتبسونها أو يترجمونها عن اليونانية بمواقف من الكوميديا

الشعبية ادخلوها على هذه النصوص كما فعل الشاعر اللاتيني بلاوتوس Plautus وزميله الشاعر نايفيوس من قبله اللذان كانا يضيفان إلى النصوص اليونانية بأسلوبهم مواقف وحركات غير عادية تثير الضحك كما يفعل فى عصرنا الحاضر المرحوم الأستاذ نجيب الريحانى والأستاذ فؤاد المهندس والمخرج الأستـاذ عبد المنعم مدبولى فى رواية السكرتير الفنى مثلا وكثير من روايات أخرى وقديما كان يتفاخر احد الممثلين المقلدين فى الكوميديا الشعبية يسمى فيتاليس Vitalis بمهارته فى تشكيل ملامح وجهه وصوته وحركات جسمه وفى رقصه ليناسب دوره فى تقليد أى شخصية لرجل أو لسيدة وربما كان يقوم ممثل واحد بالعمل كله منفردا فيلقى مونولوج من نفس البيئة مع حركات ونـكات تضحك المشاهدين كما نجد عند الأستاذ اسماعيل يس والأستاذ محمود شكوكو فى مونولوجاتهم المشهورة والأستاذ الحداد فى معظم ادواره المنفردة يقلد فيها شخصية مدرس أو امرأة ثرثارة أو صعيدى وايضا نجد بعضا من هذا يقوم به مهرجو السيرك اثناء تغيير المناظر أو بين نمرة وأخرى وكان معروفا ان الدكتاتور سوللا Sulla الرومانى كان من المعجبين بهذا الفن أى الكوميديا الشعبية وقد كانت تختلف عن فروع الدراما الأخرى بأنها غــير مقيدة بمسرح حرة التنقل حتى أنها دخلت بيوت الدكتاتوريين والبيوت الخاصة ثم ان اداءها ليس فيه استعمال للاقنعة فالقناع يجعل تعبير الملامح مستحيلا فالممثل الحقيقى على المسرح يقوم بتمثيل شخصية مرسومة يعبر عنها بقناع خاص أما فى الكوميديا الشعبية فالفن يكمن فى القدرة على التغير

والتقليد بالحركات وتغيير الملامح والصوت ايضا بما يناسب الشخصيات الحقيقية التي يقوم بتقليدها ثم فارق آخر فالممثل هنا حليق الرأس حافي القدمين planis pedibus ومن ذلك صار اسم الكوميديا الشعبية الوطنيPlanipes (عاري القدمين) ومن هنا نتبين الفرق الكبير بين ممثل محترم يلبس القناع ويقوم بأداء الأدوار التراجيدية من أعمال ايسخيلوس وغيره من شعراء الدراما اليونانيين على مسرح ديونيسوس وقد اكسبه القناع مهابة وبين الممثل المقلد في الكوميديا الشعبية بدون القناع ويذكر اثينايوس Athenaios ان ممثلا شعبيا يسمى كليون Cleon كان احسن المقلدين الايطاليين في تعبير ملامحه . واسم الممثل الأول في الكوميديا الشعبية Archimimus والممثلة الأولى ارخيميا Archimima وكانت الممثلة الأولى شأنها شأن من يعمل في هـــذه الفرق سيئة السمعة وكان الارخيميوس أو الممثل الأول يعلن عنوان المقطوعة ويلخص عقدتها كما يفعل مقدم مقطوعات « ساعة لقلبك » تماما ، ثم يظل الممثل الأول ممسكا بزمام الحوار المرتجل ، ثم الدور الثاني الذي يقوم به الممثل الثاني كان دوره غالبا ما يكون دور الرجل المغفل المضحك ومن طرقه للاضحاك انه كان يأخذ كلمات الممثل الأول بمعناها الحرفي وقد اتبع هذه الطريقة الشاعر الدرامي بلاوتوس Plautus اللاتيني وقد كانت اهم ملابس الكوميديا الشعبية لباسا للرأس مربع يسمى ricinium ثم سترة قصيرة ثم بنطلونا ضيقا ثم يضع فاللوس كبير (عضو التذكير) ، وكان رأس الممثل محلوق عاري القدمين كما ذكرنا وبجانب الثلاث شخصيات هذه نجد شخصية وسيمة ذات

منظر حسن ورأس محلوق فى اناقة ويتسم بالوجاهة وهذه الشخصية تسمى برازيتوس « parasitus » العالة وايضا « stupidus » المغفل، وكان عدد افراد فرقة الكوميديا الشعبية محدودا وقد عثر فى اثينا على مسرجة من الفخار عليها ثلاثة اشخاص ربما تكون مأخوذة عن احد مواضيع الكوميديا الأدبية وهذه الأشخاص الثلاثة تسمى ميمولوجى (Mimologoi) ويمثلون مقطوعة عنوانها (الحماة) ويتكلم اوفيد Ovidius (Tristia . 497 — 500) عن ثلاث شخصيات فى احد موضوعات مقطوعة من مقطوعات الكوميديا الشعبية أولها شخصية الزوجة الخاطئة ثم الزوج العجوز المغفل ثم الحبيب الأنيق المغرور العالة parasitus وهذا ضمن موضوعات الكوميديا الشعبية الكثيرة ذات العقد البسيطة المقتضبة التى تمثل مظهرا جديدا مفاجئا للشخصية مثل عقدة الرجل الفقير الذى يغتنى فجأة مثلا ثم يذكر جوفينال (Juvenalis 6 . 605 — 9) عقدة أخرى اللقيط الذى تتبناه البيوت الكبيرة . وفى جملتها كان طابع هذه المقطوعات القصيرة يتشابه مع طابع مقطوعات (ساعة لقلبك والقصاقيص وما تحتويه من تقليد اصوات الحيوانات وغيرها). ويسأل اغسطس وهو على فراش الموت الواقفين حوله فيقول « هل اديت دورى فى مهزلة الحياة Mimus بشكل مرضى؟ » (Suet. Augg . 99) وكذلك نحن الآن نعتبر الحياة حسب ما تشكلنا به ظروفها مهزلة لا قصة « mimus, non fabula ».

وكما ذكرنا فان ديكيموس لابيريوس ١٠٦ ق . م الفارس Decimus Laberius ذو المكانة الاجتماعية الممتازة كان أول من كتب هذه الكوميديا الشعبية Mimus فى قالب أدبى درامى

ولعلو قدره الاجتماعى لم يشأ ان يشترك فى اداء ما يؤلفه وقد كانت
صدمة شديدة لكبريائه عندما اضطره قيصر وهو فى الستين من
عمره ، فيرغمه على الظهور على المسرح يلعب دورا منافسا لأحد
مؤلفى الكوميديا الشعبية المحدثين وكان عبدا معتقا ولكن قيصر
يحاول ان يرد له مرتبة الفارس التى نال منها ظهوره على المسرح
كممثل كوميدى شعبى mimus فيمنحه نصف مليون سيسترس Cesterces
(عملة رومانية من الفضة من العهد الجمهورى) وخاتما من الذهب
ورغم ذلك فقد رفض زملاؤه الفرسان ان يقبلوه فى صفوفهم
عندما اراد ان يأخذ مكانا بينهم كمشاهد ، وان دل ذلك على شىء
فانما يدل على ان وضع الممثل الرومانى فى القرن الأخير من عهد
الجمهورية لم يكن على قدر كبير من الاحترام وخاصة فى مثل هذه
المقطوعات الاباحية المكشوفة المبتذلة اللفظ والموضوع والتى
تعالج الدعارة والرذائل الشاذة غير الطبيعية ويمكننا ان نتبين إلى أى
طبقة ينتمى هؤلاء الناس عندما يصرح أحد اساتذة الرقص فى
فرقة يونانية من فرق الكوميديا الشعبية التى يخبرنا عنها كسنوفون
المؤرخ اليونانى فيقول ان هذه الفرقة كانت تقوم بالأداء فى أحد
المنازل الخاصة يشهدها ضيوف من بينهم سقراط وكان يقوم صبى
يملكه معلم الرقص من سيراكوسيا ، بدور أمام راقصة صغيرة
يملكها الرجل أيضا تجيد الرقص والعاب الاكروبات يقلدان فيه
حب الاله ديونيسوس واريادنى Ariadne عن طريق الرقص
والحركات والملامح والكلام وقد ادهشت هذه الراقصة الحاضرين
برقصة السيف التى رقصتها بمصاحبة الموسيقى ، يصرح معلم الرقص

هذا بقبوله الولد خليلا له (Xenophon, Symposium 2,1I, 4, 54)
ومن أجل مثل هذه المواضيع المكشوفة اقترح لابيريوس الشاعر الروماني بعض الفاظ تناسبها . وفى بعض هذه الموضوعات التى تتناولها الكوميديا الشعبية مثلا « امرأة الابرة » فنجد أحد سطورها يقول « ان سيدتنا تتدله حبا بابن زوجها » وكذلك وجدت فى مصر مجموعة كبيرة من اوراق البردى الادبية التى نجد فيها أمثلة من هذه المواضيع وغيرها من موضوعات تمثل كل مرافق الحياة العامة منها بردية من مدينة اكسيرهنكس Oxyrhynchus (مدينة البهنسا الحالية) التى تؤرخ من القرن الثانى الميلادى عنوانها « المرأة الخاطئة » أو « كوميديا اكسيرهنكس الشعبية » يتلخص موضوعها فى ان سيدة تحب عبدا لها ولكن العبد يحب جارية زميلة له تعمل معه فى المنزل وتصر السيدة على حبه وتتشبث به وتستعين بكل الوسائل من وعيد وتهديد ثم تتخلص من زوجها المكروه وتقضى على العبد وزميلته بجرعات مخدرة قاتلة على يد عبد آخر يعمل عندها . فى الفصل الأول تطلب من العبد زميل حبيبها سوطا لتضرب به العبد الذى تحبه قائلة :

« انتعال على ، انت ايها الحقير ، أنا سيدتك هل اصدر امرا لا تنفذه (تريد ان يحبها استجابة لأمرها) انت ترفض أيها التعس ؟ . . . » ثم بعد التهديد بالضرب وخلع الأسنان وكل أنواع التنكيل تقول :

« أفان امرتك بان تحفر الارض أو تحرثها أو تحمل حجارة ـ انت يا دلوعة النساء ! فهل يكون حب سيدتك اشق عليك من كل

تلك الأعمال المضنية فى الحقل ؟»

وعندما رفض العبد ان يستجيب لحبها قتلته بالسم المخدر مع الجارية التى تنافسها فى حبه، كذلك تتخلص من زوجها واعتزمت ان تبيع الضيعة وترحل إلى مكان آخر وفجأة يهب الزوج غير المرغوب فيه واقفا وكذلك يفعل كل الاشخاص الآخرين ويتبين ان الجرعة المنومة لم تكن قاتلة .

هذه المواضيع وغيرها مما تتناوله الدراما الشعبية القائمة على مثل هذه المواضيع وغيرها أى الزوجة الخائنة والزوج المكروه المغرر به واختباء الحبيب فى صندوق عند عودة الزوج فجأة إلى المنزل ثم بعد فترة يفضح الحبيب وجوده بان يعطس أو يسعل أو يأتى بأى صوت لا إرادى وأيضا اختباء طفل مهدد بخطر فى صندوق يلقى فى البحر عملا بنصيحة نبؤة كما ورد فى القصص الدينى كل هذه كانت مواضيع معروفة شائعة للكوميديا الشعبية فى جميع أنحاء الامبراطورية الرومانية وخاصة فى مصر حيث نجد الدليل على ذلك فى البرديات التى اكتشفت فيها كما أشرنا إلى ذلك والواقع ان ظهور هذه البرديات المصرية الكثيرة التى تحتوى على قصص تمثيلية كلها من الكوميديا الشعبية mimus تدل على ان الاسكندرية فى هذا العصر شأنها فى كل العصور اليونانية الرومانية كان لها طابع خاص، «فالبارودیات» التى تقوم عليها الكوميديا الشعبية والتى قامت أساسا على الكوميديا الحديثة اليونانية والتى كانت سائدة فى الاسكندرية ربما كان الطابع الدينى فى تلك البارودیات وخاصة فى «البعث» المفاجىء والاختباء فى الصناديق وغيرها قد نشأ فى

الاسكندرية مما حدى بالخطيب الرومانى كيكرو Cicero ان يعتقد ذلك فسميت « الكوميديا الشعبية السكندرية » كما كانت فى إيطاليا « الكوميديا الشعبية الايطالية » . وعلى كل حال فان لكل بلد فى العالم طابعهـا الخاص المرتبط بالبيئة المحلية فى كوميدياتها الشعبية .

إلا ان بعض العلماء يرى فى هذه الموضوعات بالذات التى يهب فيها الزوج من الموت ويفاجىء زوجته الخائنة وحبيبها تقليدا مضحكا للبعث بعد الموت فى الطقوس الخاصة بالمراسم الدينية . وهو رأى له ما يؤيده إذ نجد له سابقة فى « الباروديات » التى قام عليها الفارس الشعبي القديم المسمى بالفلياكس أى تحوير التراجيديات الدينية الجادة إلى مواضيع فكاهية مضحكة على غرار الهيلاروتراجيديا hilarotrgedia أى التراجيدية المرحة فى جنوب إيطاليا . ومن هذه الناحية فالدعارة التى كانت موضوعا ينتشر فى العالم الرومانى كان لها أصل دينى أحيا الكتاب ذكره وأشاعوه بعد نسيان ، ففى اليونان القديمة كانت العاهرات يلتحقن بمعبد افروديت Aphrodite بمدينة كورنث وكن يسمين « الإماء المقدسة hierodoulai » وكانت عبادة الهة الجمال بهن تزداد بهجة ومتعة وقد بنى معبد أرفروديت العام أى « Pandemos بانديموس » بأموال الضرائب التى تجبى من بيوت الدعارة واسم هذه الضريبة باليونانية« بورنيكون تيلوس pornikon telos »ويروى كسنوفون المؤرخ ان أحد الرياضيين المشتركين فى الألعاب الرياضية قد نذر عند فوزه ان يهب معبد أفروديت خمسين أمة مقدسة (عاهرة)من بلدته ولما فاز أوفى بنذره .

وهكذا نجد أثر الهيلار وتراجيديا أو الفلياكس فى اليونان الكبرى (جنوب إيطاليا) قد تغلغل فاثرت الكوميديا الشعبية فى عالم الامبراطورية الرومانية ونرى أثر ذلك بينا واضحا فى الاسكندرية فالكوميديا الشعبية « خاريتون Chariton » التى ذكرناها كما سجلتها إحدى البرديات المصرية كانت «باروديا paroidia» أو صورة كوميدية لتراجيديا « افيجينيا Iphigenia » فى تاوريس فشخصياتها خاريتون بطلة والملك البربرى ثواس Thoas والصديق الغبى Pylades وفى كلتا القصتين التراجيديا والكوميديا نجد الاخت كاهنة لإحدى الآلهات فى ارض بربرية (غير اليونان) وقد خلصت اخاها الذى خدع الملك ، وفى القصتين ايضا تشابه آخر كبير فى سرقة صورة الالهة فى افيجينيا التراجيديا الأصلية وسرقة حاجيات الالهة سيليني Seléne الهة القمر فى كوميديا خاريتون الشعبية التى من المحتمل انها اخدت فكرة هروب الفتاة من رواية كيكلوبس Kyklops ليوريبيدس أيضا فنجد خاريتون تهرب إلى معبد سيليني الهة القمر وقد اراد الملك البربرى ان يضحى بالفتاة للالهة سيليني ولكن اخاها مع جماعة من اليونانيين يرجعون اليها ويهربونها بعد ان اسكروا البرابرة . وظاهر جدا فى تلك الكوميديا الشعبية الطابع الادبى كغيرها من الكوميديا الشعبية التى اخذت من مصادر أدبية مثل قصص ميناندر مثلا وغيره ففى خاريتون احدى فارسات farces مدينة الاسكندرية بما فيها من سرعة البديهة ونكات لاذعة ساخرة والمهرج واسلوبه الساخر وقفشاته التى تشبه الصفعات المدوية وقوة الاضحاك فيها وهذا

المستوى من الابتهاج كل ذلك له اهمية خاصة تثير الانتباه من حيث انها بارو ديا حورت تراجيديا جادة مثل افيجينيا إلى كوميديا شعبية . ومثل ذلك عندنا الآن باروديات ثلاثى اضواء المسرح فى معظم مواضيع فوازير رمضان .

وهكذا نرى رغم شيوع مثل هذه الموضوعات وتكرارها إلا انها تكون على يدى ممثلة كوميدية شعبية ذات خبرة وكفاءة ممتازة فى فنها عمل ممتاز وكذلك موضوع « العاهرة » وهو الموضوع النفسانى المركز الشديد الاختصار فى نصوص الكوميديا الشعبية المنتشرة فى الامبراطورية الرومانية عندما يكون موضوع اداء ممثلين ممتازين وقد وضع فى كلمات واضحة قوية الصياغة مختصرة إلى اقصى حد هـــذه الكلمات مع ايقاع التوقيت الدقيق وطريقة حركات الممثلين كل ذلك اساس لاداء أعمال متقنة للكوميديا الشعبية .

وحتى بعد هذه التطورات التى حدثت على يدى مؤلفين دراميين ظلت الكوميديا الشعبية شيئا ليس له شكل فمن الصعب وصفها لانعدام طابع خاص لها أو شكل معين ورغم انها أى الميموس mimus تمثل حياة العامة المحلية للبيئة التى نشأت فيها وتناقش كل شىء فيها مقلدة الاشخاص تقليدا تاما دقيقا وتأخذ مناظر الحياة العادية مناظر لها لا ترتبط بمكان بل تقام فى الميادين العامة وفى المنازل الخاصة وفى كل وقت وفى أوقات الأكل واحيانا تكون حوارا يؤخذ من حياة الناس الواقعية وفى الأغلب يكون هذا الالقاء مقلدا مثل ما نجده عند الاستاذ اسماعيل يسين الآن ورغم انها

اخذت كثيرا من المواضيع من الدرامات الأخرى حتى اندمجت فيها إلا انها ظلت تعتمد على الارتجال ومن بين ما وجد من بقايا النصوص الخاصة بها نجد انها فى غالبيتها قد اقتصرت على التأليف فى المقدمة فقط اما المحاورات فكانت ارتجالا ومعظم عناوين هذه الكوميديا الشعبية باليونانية مثل Skylax أى الكلب الصغير ثم باللاتينية Catularius كاتولاريوس وفى هذه الكوميديا الشعبية كان للكلاب دور وقد ذكر هذا المؤرخ بلوتارخوس وقد رأينا الكلاب أيضا فى الفلياكس ممثلة فى بعض مناظر منها . وموضوع التوأمين الذى يدل عليه عنوان المقطوعة Gemelli وهو موضوع بديع يناسب الكوميديا الحديثة لما فيه من مواقف مضحكة عند الخلط بين الشبيهين إلا انه ربما كان يرمز إلى « كاستور وبولكس Castor ، Pollux » التوأمين الفلكيين أولاد جوبتر وربما يدل هذا العنوان على أحد الأبراج الشمسية وإلا فكيف يتم التشابه بين ممثلين بدون قناع ؟ ومثل التوأمين نجد مجموعة كتبها لابيريوس Laberius من مقطوعات بعنوان كل الأبراج الشمسية : الحمل - الثور - التوأم - السرطان - العذراء - ومن موضوعات هذه الكوميديا الشعبية ما يسخر من الفلاسفة والمذاهب الفلسفية مثل مذهب طائفة انتستينيس Antisthenes تلميذ سقراط المسمون سينيكيون Kynikoi وكذلك اتباع فيثاغورث . ويقرر كيكيرو فى مقارنة بين الكوميديا الشعبية أى mimus وبين الدراما الأخرى ان أحيانا عندما تصل العقدة إلى نقطة مقفلة نجد بعض الشخصيات تختفى ثم ترفع الستار (وكلمة ترفع الستار هنا تدل على تغطية المسرح عن

النظارة كما سنرى) ، وعلى المسرح الذى تؤدى عليه الكوميديا الشعبية ، إذا كانت تمثل على مسرح ، لا يستعمل فيه ستار كستار المسرح الرومانى الممتاز بل كان الستار بسيطا يسمى سيباريوم « siparium » كما ذكرنا سابقا وقد كان الميموس لا يمثل على مسرح مرتفع بل على أرض الأركسترا حيث يقيمون ستارا (؟) ويقومون بالأداء كما يخبرنا الفقيه ديوميدس Diomedes « non in suggestu scaenae sed in plano orchestrae positis instrumentis mimicis actitabant.(Grammatici Latini,1,490,3) وربما كانت الكوميديا الشعبية تمثل فى الاركسترا بينما يعد المسرح لرواية جديدة كما هو عندنا الآن فى الاحتفالات عندما يعد المسرح لفاصل آخر تؤدى أحيانا فى فترة الاعداد فواصل مضحكة أو مونولوج ولكن الخلاف فى ان هذه الفواصل الحديثة كانت تؤدى على المسرح .

ان الكوميديا الشعبية هى المرحلة التى تمر بها كل بلد قبل ان يقوم بها تياترو غير أصيل فيها وهذه الكوميديا الشعبية mimus بكل ما فيها من أشكال درامية بسيطة وغير درامية هى فى الواقع فى كل بلد وقد مررنا نحن بها فى مرحلة ما قبل الدراما أو التياترو الحقيق وما رأيناه من فن شعبي فى إيطاليا من أشكال الكوميديا الشعبية فسكينيس fescinnis وساتورا satura واتيللانا atellana من مقاطعتى اتروريا وكامبانيا فى ايطاليا ثم فارس farce وميموس mimus من جنوب إيطاليا فى ذلك الوقت المبكر كانت هى أساس ما يمكن أن يتكون منه مسرح شعبي فى كل بلاد العالم .

وفى محاولة انشاء تياترو فى مصر مثلا كما كان منذ خمسين سنة تقريبا كان كل ما عندنا هو الكوميديا الشعبية فالشعوب كلها تحب الفكاهة والضحك من كل ما يوجد فى بيئة كل شعب فيظهر منه افراد موهبون يجيدون الرقص والغناء والتقليد فيهم خفة روح طبيعية دائمو الحركة ومتعددو المواهب الفنية، مجالهم بيئتهم يأخذون موضوعاتهم من معاكساتهم بعضهم بعضا فى مزاحهم ثم من شخصيات فى بيئتهم تسترعى اهتمام هؤلاء الفنانين المفطورين . فمن شخصيات عابسة متجهمة دائما ومنهم البخلاء الذين انتشرت سيرهم من مسنين وشبان ومنهم السكيرون وغيرهم ومثل هذه الشخصيات تكون عادة موضع تقليد هؤلاء الفنانين الظرفاء وكذلك يقلدون الأجانب الذين يعيشون معهم ويتخذون من لكنتهم وأسلوب كلامهم بغير لغتهم موضوع فكاهة مثل (شخصية الخواجه بيجو) وبين هؤلاء الفنانين أيضا من يجيدون ألعاب الاكروبات وتقليد أصوات الحيوانات والقرداتية الخ وهم فى ذلك يستغلون ميزات طبيعية عندهم ثم منهم من يقرض الشعر مرتجلا ويغنيه ومنهم الزجالون الذين يتناولون المديح والنقد لعيوب الناس على إيقاع طبلة مع اتيان بعض الحركات الخفيفة وبملابسهم العادية مثل طائفة (الادباتية) عندنا مثلا ومع هؤلاء نجد الفتاة اللعوب التى تجيد الرقص بالموهبة بدون معلم وتجيد معه ألوانا كثيرة من ألعاب ومونولوجات بمصاحبة الموسيقى بالآلات الشعبية العادية مثل الناى والأرغول والدف بحركات خليعة متهتكة والغناء المكشوف والألفاظ المبتذلة مثل « الغوازى » المتجولات مما يضحك الجمهور ويدخل عليه البهجة

فهذا يناسب مزاجهم ثم يقومون - نساء ورجال - بموضوعات قصيرة يمثلونها أو يقلدون فيها شخصيات أخرى مثل موضوعات الدعارة فى إيطاليا وكان تمثيلهم يؤدى فى الميادين والأسواق العامة حيث يجتمع الشعب هذه هى بعض ما نجده عند الطبقات الشعبية التى فى حكم البدائية ليس فى روما أو فى أثينا فقط بل فى كل أمم العالم القديمة والحديثة حسب كل بيئة وما فيها من عادات وتقاليد ولو ألقينا نظرة على ما نجده مرسوما على أجزاء الأحجار و « الشقف » بشكل فاضح عند المصريين القدماء والتماثيل اليونانية الصغيرة والاحجار المنقوشة وعلى الموازين القديمة وغيرها نجدها تحمل كثيرا من هذه الرسومات الفاضحة لا فرق بينها وبين ما يفكر فيه أفراد الطبقات الدنيا فى كلامهم وحركاتهم فى خناقاتهم ورقصهم ونكاتهم المكشوفة وشتائمهم النابية وغزلهم المفضوح .

فأول ما يقوم عليه المسرح البدائى قبل التياترو كما كان فى روما يقوم على هذه الفنون الشعبية مجتمعة فى شكل الكوميديا الشعبية وهى فعلا لم تكن دراما بل هى شتات موضوعات وطاقة بيئية ربما تمت من بعيد إلى الدراما وقد حار المؤرخون المسرحيون وقامت أمامهم صعوبات فى أول الأمر وترددوا كثيرا وتساءلوا عن أى فرع من فروع الدراما يلحقونها به وقد كان لهذه الفنون الشعبية رواج وكانت محبوبة من العامة إلى درجة كبيرة حتى كادت ان تقضى على التياترو اليونانى فى روما ومسرحياته المستوردة من جنوب ايطاليا وقد كان شيئا غريبا على عقلياتهم وعاداتهم وكادوا يلفظونه

كشيء غريب دخيل عليهم حتى اضطر شعراء عظام مثل بلاوتوس ان يدخل على المسرحيات التى يقتبسها من اليونانية طرفا من هذه الكوميديا الشعبية ليرضى الجمهور ويثير ضحكهم وقد جاهد هو وغيره من الشعراء الذين فهموا الدراما الراقية واحبوها حتى ثبت التياترو فى ايطاليا كما ذكرنا . . ولكن الكوميديا الشعبية اى الميموس Mimus كانت الخطوة الأولى فى سبيل قيام المسرح حتى فهمه الشعب واصطبغ بصبغتهم وتكلم بلغتهم بعد ان كانت لغته اجنبية لا يفهمها إلا الخاصة المثقفة بالثقافة اليونانية وتتعرض لمشاكلهم ويساير حياتهم وطبائعهم ولكن رغم كل ذلك فقد استمرت الكوميديا الشعبية فى صورها المختلفة تعرض كرواية ختامية Exodium بعد تريلوجى اى ثلاثية تراجيديات على المسرح فى الاحتفالات الدرامية كما كانت الساتير اى الاسطورة فى التياترو اليونانى .

فاذا تأملنا المسرح العربى مثلا على ضوء ما حدث فى روما وجدناه صورة طبق الأصل منه فقد سار على دربه بنفس الطريق الذى سلكه التياترو الرومانى حتى صار عربيا أو كاد يعبر عنا بفضل كتابنا الدراميين النوابغ وان كنا لا نزال فى أول الطريق فقد كانت عندنا كما فى روما أولا كوميديتنا الشعبية التى اعتمدت على التقليد وجمعت كل ما عندنا من فنون شعبية من رقص وغناء وموسيقى والعاب الاكروبات وحواة واراجوز وقرداتى ورتص وكان مجال كل تلك الفنون فى الشارع ثم اصبحت فرقا متعددة نجدها فى الموالد وكان بطلها الأول الأستاذ أحمد الفار - وهو قبل الأستاذ حسين الفار والأستاذ

سيد قشطة الذى سجلت له كثير من كوميدياته على اسطوانات كانت تذاع بالفنوغراف ثم نجدها بعد ذلك تتطور وتدخل فيها عناصر اجنبية من موسيقى وغناء ورقص فى «صورة كشكش بك» للأستاذ الفنان نجيب الريحانى ثم على مسرح الأستاذ على الكسار وغيرهم وما كانت عليه استعراضاتها ومواضيع الفولكلور أى القصص الشعبى (الحواديت) فيها غناء ورقص بمصاحبة الموسيقى بكل أنواعه رقص بلدى وكلاسيكى ومونولوجات خصوصا فى الصالات كما حدث فى روما بالنسبة للتياترو الرومانى ثم بعد ذلك استوردنا التياترو الأوربى — الفرنسى خاصة — بل وحتى اتى بلغته كما وصل التياترو اليونانى فى روما ،وظل قاصرا على بعض الطبقات التى تتكلم اللغات الأوربية — الفرنسية خاصة — ولا تستعمل العربية إلا فى تعاملهم مع أفراد الشعب من خدم وعمال وفلاحين فى ارضهم يتكلمونها فقط ولا يقرؤونها ولا يكتبونها ومنهم بقايا موجودة إلى الآن منعزلة تماما عن الشعب كما كانوا سابقا وحياتهم الاجتماعية فى بيوتهم وأوساطهم كلها أوساط اجنبية متمصرة ثم طالب المصريون بتعريب التياترو فاصبحت لغته مصرية وظل حتى الآن يعتمد على الترجمة والاقتباس بالدرجة الأولى وعندنا الآن رصيد من روائع المسرحيات المقتبسة من الأدب العالمى والمصرية أيضا من عهد نجيب الريحانى وبديع خيرى ويحييها بعدهما فنانون كثيرون مثل الأستاذ عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس وفريد شوقى وغيرهم ولكن لم تختف الكوميديا الشعبية عندنا فى خضم هذا التطور بل وجدت دائما وتطورت كما حدث فى روما

فقد تناولها فنانون مثل عبد المنعم مدبولى بما اضافه من شخصيات مبتدعة ويوسف عوف وغيرهم فى اسلوب مهذب مع مجموعة من الممثلات والممثلين الأفذاذ وهي أيضا صورة طبق الأصل من الكوميديا الشعبية عندالرومان فيما مضى بمواضيعها المختصرة الشديدة الاختصار وعقدها العادية المعروفة وما تحتويه من تقليد البيئة المصرية الصميمة وما تتضمنه من الوان مما نجده جميعا فى الوان (ساعة لقلبك) وما فيها من قصاقيص وسلطان وحسين الفار وهى تعبر تعبيرا صادقا عن الشخصيات المعروفة فى أوساطنا ثم اسكتشات ثلاثى اضواء المسرح قبل انتقالها إلى الكوميديا الطويلة ثم بارودياتهم التى يستمدون مواضيعها من الدراما الجادة أو من الطبقة الشعبية ويؤدونها فى بعض فوازير رمضان . وكذلك ما نجده عند الأستاذ محمود شكوكو بأسلوبه الشعبي والاراجوز كل ذلك باسلوب مهذب يوافق ذوق عصرنا ثم نجد أيضا فى منلوجات الأستاذ اسماعيل يس وثريا حلمى وسيد الملاح وما يقوم به من تقليد لشخصيات الفنانين . . الخ وقد ساعد على انتشار هذا اللون الشعبي المحبوب وسائل الاعلام الحديثة إذاعة وتليفزيون وقد تطورت إلى حد بعيد بدخول عنصر رفيع بديع يشبه الرقص المعبر تماما فى دلالته وأسلوبه الذكى بدخول — برنامج التسالى — الذى يقوم به فنانون كاريكاتوريون بارعون يعرضون أمامنا لوحات شعبية شاملة لكل الموضوعات وعلى رأس هؤلاء الفنان العبقرى صلاح جاهين بما يصوره بريشته وقلمه فى لوحاته واغانيه مثل صورة « الليلة الكبيرة » اروع واصدق صورة للمولد والفن

الشعبي ثم تطور هذا الفن عندنا كما حدث فى روما تطورا اصبحت فيه الكوميديا الشعبية دراما كوميدية خالصة بلونها وأسلوبها فى مسرح « ابن البلد » واصبح نجم هذه الكوميديا الأستاذ محمد رضا وهكذا اصبح التياترو العربي واقعـــا ملموسا فى طريق تكوين شخصيته العربية الخاصة نصا وروحا .

ان هـــذه الصورة للكوميديا الشعبية Mimus المصرية والكوميديين الشعبيين Mimologoi ثم قيام التياترو العربي يمكن ان تقرب لاذهاننا الصورة الغامضة التى مر بها التياتر فى عهده الأول فى ايطاليا الشمالية وتتكرر الصورة مرة أخرى اثناء العصور الوسطى فى أوربا واضمحلال التياترو بسبب معارضة وعداء المسيحية له ثم قيامه بعد ذلك فى عصر النهضة حتى اصبح الآن جزءا لا يتجزأ من حياة كل فرد ففى عهد التلفزيون دخل التياترو كل منزل واحس به افراد كل عائلة اطفال وشباب ونساء ورجال . . الكل يقبل عليه ويتعلم منه ويسترشد به ويعرض ويحل مشا كلهم جميعا بكل طبقات مجتمعهم وتعرف عليه من لم يكن يعرفه مطلقا فى الريف المصرى وفى كل عالم بعيد عن التياترو .

نشأة الرقص التعبيري

« البانتوميموس Pantomimus »

هذه الكوميديا الشعبية Mimus التي كان للشعب الروماني ولع شديد بها والتي انتشرت وراجت في كل انحاء الامبراطورية على المستوى الشعبي يقوم معها على أرقى مستوى نوع صعد إلى قمة الفن الدرامي جـــديد هو البانتوميم أي الرقص المعبر الدرامي أو الدراما الراقصة ، حركاته مقلدة يعبر في صمت عن موضوع درامي تراجيدي أولا ، ديني وغير ديني كما ستفصل ذلك في العرض التاريخي لهذا الفن .

ظهر هذا الفن في القرن الأول الميلادي (سنة ٢٢ ق . م) بروما وكان قوامه ممثل راقص أو راقص ممثل مقنع وكما يقول لوكيانوس الكاتب اليوناني من القرن الثاني الميلادي في استعمال كلمة اليانتوميموس ان يونانيي اليونان الكبرى (جنوب ايطاليا) كانوا يسمون الراقص نفسه بانتوميموس ، أي الرجل الذي يقلد كل شي كما ستذكر واصل هذا الفن « البانتوميموس » غير معروف تماما إلا ان اثينايوس الكاتب اليوناني من مدينة ناوكراتس بمصر في آخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث الميلادي يقول (I , 20e) على لسان ارستونيكوس ان الراقص باثيللوس الاسكندري Bathyllos Alexandreus كان أول بانتوميموس وكان يرقص بأسلوب (مدينة) منف وهو الذي استحدث هذا الفن ثم يذكران تقديم هذا الرقص في روما كان في الأصل على يدى الراقصين

باثيللوس وبيلادس Bathyllos ، Pylades فقد وضعا معا رسالة او بحثا Syggramma استنبطا فيها هذا الرقص المعبر اى « الرقص الايطالى italike orchesis » كما يسميه اليونان ، من كل الرقصات القديمة من الرقص الكوميدى اى ما يسمى « بالكورداكس Kordax » ومن الرقص التراجيدى « امليليا Emmeleia » ومن الرقص الساتيرى « سيكينيس Sikinnis » نسبة إلى الرجل الذى اخترعه فى الأصل المسمى « Sikinnos » وكل هذه الرقصات هى التى كان يقوم بها الكورس « الساتيرى » الاثينى القديم ، اى جماعة ديونيسوس (Thiasoi) إذ يقول لوكيانوس « الرقص ٢٢ » ان الدراما بكل انواع رقصاتها (امليليا وكورداكس وسيكينيس) تنتمى إلى ديونيسوس .
وقد اضاف الراقص السكندرى باثيللوس ايضا رقصة خفيفة كان يقوم بها بعض الفتيات والفتيان وهى رقصة تعبيرية تؤدى مع غناء بمصاحبة الناى والقيثارة تسمى «هيبورخيما Hyporchema » ، وقد كان هذا النوع من الرقص موجودا من أيام هومر ثم ذاع فى عهد بندار الشاعر الغنائى (٥٢٢ — ٤٤٢ ق) وكسينوديموس (اثينايوس I , 20 e) وهو عبارة عن حركات تعبر عن كلمات الأغنية كما كان يجرى فى جزيرة ديلوس وكما يقول لوكيانوس (الرقص ١٦) الرقص الذى « تصاحبه الموسيقى meta mousikes » وكانت جماعة الراقصين من بنات واولاد يقومون بالرقص التعبيرى بمصاحبة الناى والقيثارة وكانت « الأغنيات aismata » التى تكتب لهذه الرقصة تسمى « هيبورخيماتا Hyporchemata » ومن هنا كان اسم الرقص وعلى ذلك فالرقص التعبيرى اى البانتوميموس كونته

عناصر رقصات ضاربة فى القدم وقد كان للاسكندرية دور أساسى فى ظهوره وتطوره رغم انه استقر وازدهر فى روما واثبت وجوده كأبرز وأصدق واجمل وارفع طريقة للتعبير الدرامى فى العصر الامبراطورى . لقد اسدت الينا الاسكندرية وروما هذا الفضل فى ظهور وتطور هذا الفن الرفيع الذى آل الينا فى عصرنا الحالى نحبه ونعتز به ونحرص عليه تراثا ثمينا وهدية جميلة واضافة للدراما رائعة وفنا ساميا عزيزا ووساما عاليا وقلادة غالية على صدر المسرح فى كل انحاء العالم .

كان ظهور البانتوميم او « الرقص الايطالى » سنة ٢٢ ق . م وكان قوامه ممثل تراجيدى راقص او راقص ممثل أو كما يقول اثينايوس رقص قوى الصلة بالتراجيديا اى « يقوم به ممثل تراجيدى Tragikos Hypokrites بحركات ايقاعية enrythmou kineseôs » (اثينايوس 20 , 1) فكان يسمى «الرقص التراجيدى » كما سنذكر وكان الممثل الراقص يتقنع بقناع جميل يناسب الدراما ، فنم القناع مقفل على خلاف القناع التمثيلى فى التراجيديا او الكوميديا ذى الفم المفتوح فهناك مع الرقص من يغنى بدلا من الراقص الذى كان فى أول الأمر يغنى اثناء رقصه ولكن الاجهاد الذى تسببه الحركة كان عائقا للغناء مما اوجب وجود ممثل يقوم بالغناء بدله وقد اشار اثينايوس ايضا إلى هذا الغناء بقوله « الرقص بمصاحبة الغناء pros oiden orchesis » وكان فى هذا يتفق لوكيانوس واثينايوس (20 . 1) على ان الراقصين لا يغنون ، وقد كانت هذه المقطوعات الغنائية التى تصاحب الرقص مع الموسيقى

تتضمن الموضوع الذى يعبر عنه الرقص وتسمى « باللاتينية كانتيكوم canticum والجمع cantica » فى شكل مونولوج يغنيه مع الموسيقى ممثل ثانى على المسرح أو الكورس ،واحسن مثل لهذا ما قدمه التليفزيون العربى من اغانى يصاحبها الباليه مثل اللوحة الدرامية من الباليه التى قامت بها الفنانة نيللى مظلوم بالرقص المعبر لكلمات اغنية « يا ما قلبى قالى لأ » التى كانت تغنيها مع الرقص المعبر الفنانة فايزة أحمد هذه الصورة فى جملتها وخاصة هذه الأغنية كانتيكوم canticum تذكرنا بالديثيرامب اليونانى الكلاسيكى الذى تمخض عن ظهور الدراما اليونانية بمواضيعها الدينية ولكن ذلك كان يصاحبه الرقص الجماعى الدائرى على الاركسترا لا المسرح كما سنرى .

فى هذه الحقبة من التاريخ، آخر العصر الجمهورى وأوائل العصر الامبراطورى انحسر تيار التأليف التراجيدى كعمل مسرحى وقل فى هذه الفترة بالذات ،فكان معظم ما يعرض من تراجيديات قاصرا على التراجيديا القديمة الأولى ثم بدا التفكير فى الشكل الأدبى للتراجيديا وكان من اثر ذلك كتابة مقطوعات شعرية يعبر عنها غناء والقاء متضمنة روح التراجيديا بمصاحبة الموسيقى وهى الكانتيكا cantica أو الأغنيات التى تناسب بعض المناظر التراجيدية وأحيانا تكون كلماتها يونانية غير معدة للمسرح وربما توحى مثل هذه الأغنيات التراجيدية الروح بان التراجيديا لم تعد فى تفكير بعض المؤلفين الدراميين إلا شكلا أدبيا فكان ذلك عودا إلى ما يشبه التراجيديا التى كانت غناء منفردا « مونوديا Monoidia » فى مدينة

سيكونيا فى مقاطعة ارجوليد فى اليونان التى كانت من عمل الشاعر ايبيجينيس قبل ظهور آريون كما ذكرنا سابقا لا عملا مسرحيا وقد ذكر ان الامبراطور نيرون فى (منتصف القرن الأول الميلادى) غنى من هذه المقطوعات : أوريستيس قاتل أمه « Orestes matricide » ثم مقطوعة أوديبوس الأعمى ثم هرقل المجنون .

الواقع أن سقوط المدنية الديمقراطية كان سببا فى ان فقدت التراجيديا حيويتها وقد بذلت مجهودات للمحافظة على شكل التراجيديا والاحتفاظ بوحدتها حتى انه تقرر رسميا وجوب تمثيل تراجيديات قديمة لكل الشعراء القدامى من العصر الكلاسيكى ايسخيلوس وسفوكليس ويوريبيدس فى عيد الديونيسيا الكبرى بالإضافة إلى التراجيديات الحديثة وقد ظلت اثينا مركزا للتراجيديا القديمة حتى سنة ٣٠٠ ق . م ، ثم حلت محلها الاسكندرية وفى عهد بطليموس الثانى « فيلادلفوس » ازدهرت التراجيديا وتألق فى سمائها سبعة شعراء من اشهر الشعراء التراجيديين وقد كان اهتمام الاسكندرية بهؤلاء الشعراء التراجيديين كبيرا جدا إلى حد ان اعتبر هؤلاء الشعراء السبعة نجوم واطلقوا عليهم اسم بليبادس « Pleiades » (مجموعة فلكية من سبعة نجوم) .

ورغم ذلك ظلت التراجيديا تنحدر تحت الحكم الاستبدادى إلى ان أصدر الامبراطور كركلا فى سنة ٢١٧ م امرا بإلغاء التياترو كله من الاسكندرية ويرى الأستاذ ليندساى Lindsay أن تجزئة التراجيديا إلى اجزاء ربما يرجع إلى عصر الشاعر

يوريبيدس الذى ادخل الغناء المنفرد « مونوديا monoidia » فى التراجيديا كما نرى هذه المنوديا فى كوميديا « الضفادع » لارستوفانيز ثم فى « الفرس » للشاعر الغنائى « تيموثيوس Timotheus » أحد شعراء الديثيرامب من جزيرة ميلتوس « Melitos » سنة ٣٥٧ ق.م وقد وصف فيها موقعة « مراثون » بمنوديا اى بالشعر الغنائى المنفرد على نغمات الناى ثم يقول المؤلف ، وهو على حق ، ان الأمر ببساطة هو ان توقف اهتمام الجماهير بالتراجيديا كان السبب فى ان اجزاء منها كانت تمثل دون بقية التراجيديا وخاصة المنوديا اى الأغانى المنفردة فيها ، وهكذا تحطمت وحدة التراجيديا وأصبح التمثيل رقصا والكلام غناء .

فى هذه الفترة يبرز دور « الرقص المعبر » او ما اصطلح على تسميته « بالبانتوميموس » فيما بعد . يقوم هذا الفن اذن على انقاض التراجيديا رغم مجهودات الاسكندرية ، مدينة الفنون . فى احيائها وبعثها من جديد ، بعد ان دب فيها التفكك وما أصابها من اهمال ونكسات ، إلا ان ذلك لم يكن مجديا بالنسبة لتطور الأمور والتغيرات السياسية العنيفة فى العهد الرومانى فلم تصمد التراجيديا كما ذكرنا ولكن كان للاسكندرية ايضا فضل خلق الرقص الدرامى القائم على التعبير بالميموس الذى نشأ فيها على يد الراقص السكندرى باثيللوس كما رأينا ثم ازدهاره فى روما بعد ان ترك موطنه الأصلى كما بينا وما سنراه فى العرض التاريخى لهذا الفن فى العصر القديم وما أورده من آراء الفلاسفة والمفكرين وتقدير محبى هذا الفن منذ العصور المبكرة لوكيانوس ابرز الكتاب فى دراسة هذا الفن

واشد المعجبين به وبراقصيه والذى الم فى كتبه بمعظم ما ذكر عن البا ندوميموس منذ العصور الأولى حتى العصر الامبراطورى وما وصل إليه هذا الرقص من ازدهار بلغ فيه قمة الفن واصبح العنصر الهام بين الدراما على المسرح الرومانى وقد وضع لوكيانوس تلك الصورة لهذا الفن القديم وهو عندنا الآن من ارقى فنون عصرنا وذاع وانتشر فى كل انحاء العالم وبلدانه المتمدينة واستقر فيها واكتسى بشكلها الفولكلورى وهو دائما يعتمد على تصوير القصص القديم المحلى فى كل بيئة متمشيا فى الغالب مع تقاليده الفنية القديمة أى الرباط القديم بالتراجيديا الذى اشتهر به فى عهوده الأولى .

يبرز دور البانتوميموس فى هذه الفترة فكان إذن يقف فى الجانب المقابل بعيدا عن هذه المقطوعات التراجيدية الغنائية المنفردة إذ انه رقص تمثيلى معبر . وكانت هذه الأغنيات Cantica التى تكتب خصيصا لمصاحبة البانتوميموس أى الرقص المعبر مع الموسيقى تعد للاداء المسرحى أى بمعناها الحديث Libretta وكان موضوع هذا الرقص المعبر مأخوذا فى الغالب من القصص الدينى (الميثولوجيا) مثل موضوع حب آرس Ares (اله الحرب) وافروديت الهة الجمال والكمين الذى أعده هيفايستوس Hephaestos الهما تحت الأرض ، وزوج افروديت المعتدى عليه، ليوقع الحبيبين الخاطئين ، وهذا التقليد الراقص لهذه القصص يقوم به ممثل راقص واحد يسمى البانتوميموس (Pantomimus) وكان يقوم بدور الرجال والنساء على التوالى بينما يغنى ممثل اخر أو كورس بمصاحبة الموسيقى الأغنية كانتيكوم Canticum التى تتضمن موضوع الرقص وبما ان

هذا الأداء المختلف الأدوار للنساء وللرجال يقوم بها نفس الممثل الراقص كان يتطلب بالضرورة فترات راحة يغير فيها الراقص الممثل قناعه وملابسه حسب كل دور يقوم به . ففى هذه الفترات يقوم الكورس بمصاحبة الموسيقى بالعمل كفاصل غنائى يصل بين منظر وآخر ، كما كان الأمر فى الدراما ، وفى أواخر عصر الامبراطورية تشترك المرأة فى البانتوميموس وقد كانت حركات الرقص المعبر عن اللذة الجنسية فقط تذهب إلى أقصى حد فى تصوير عرض هذه الموضوعات الحساسة .

هذا الرقص المعبر الباليه والأغانى الموسيقية التى تصاحبه كلها كالدراما تؤدى على المسرح وربما كانت تقام لها خلفية رائعة للمسرح ويتناول البانتوميموس فى تعبيره التراجيديا والكوميديا والاسطورة (ساتير) وغالبا ما كان يتجاوب إلى حد بعيد مع جمهور النظارة ممن يهتمون خاصة بالتراجيديا ولابد ان نذكر هنا مثلا تلك الرقصة البارعة المعبرة الفصيحة الصمت الذكية الناطقة الحركة البليغة الاشارة التى ادتها الفنانة الكبيرة السيدة سهير البابلى بمصاحبة الموسيقى فقط فى رواية « آه ياليل يا قمر » . ان دقة الاحساس الفنى والشعور به يحتاج إلى ذوق رفيع وثقافة عالية ولذا فقد كان الرقص المعبر يتطلب جمهورا من الطبقة الممتازة بينما الكوميديا الشعبية بكل ما فيها من هزل ومجون وسخرية كانت مبعث سرور العامة واهتمامها .

الرقص المعبر عند لوكيانوس

« Pantomimos »

تاريخه ودلالته وتطوره

الواقع ان كلمة بانتوميموس لها استعمالان بمدلولين مختلفين فكما يقول لوكيانوس ان يوناني اليونان الكبرى فى جنوب ايطاليا يطلقون كلمة البانتوميموس Pantomimos على الراقص نفسه فيسمونه الراقص المعبر أو « orchesten pantomimon » وإذا دققنا فى سبب هذه التسمية كما يقول لوكيانوس نجد انه كان بسبب عمل الراقص « apo drômenou » (لوكيانوس ، الرقص ٦٧)، ثم يورد فى فقرة أخرى (الرقص ٣٦) ان الراقص يعتمد على علم التقليد « mimetike episteme » ويعلق لويب على الفقرة الأولى أى على مدلول الكلمة المنصب على الراقص فيقول ان الاسم يعنى الشخص الذى يمكنه ان يقلد كل شيء ، ثم يكمل لوكيانوس شرح هذا المدلول (الرقص ٦٧) بان الراقص يقوم بتمثيل وعرض الشخصيات « ethe » والعواطف « pathe » ففى لحظة يمثل « المحب » وفى الأخرى يمثل « رجلا غاضبا » وفى لحظة ثانية « شخصا مسته لوثة » وفى لحظة بعدها يمثل رجلا « حزينا » وكل ذلك يقوم به رجل (راقص) واحد « heis anthropos » فى حدود مراعاة الايقاع والموسيقى ونغم الغناء وموافقة معانى الكلمات ، وكل تلك الانفعالات تصدر من احد عنصرى تكوين الإنسان ، كل عنصر منفصل عن الآخر ، وهما انفعال الروح أو حركة الجسد (فى الانسان العادى) أما الراقص

فيجمع بين العنصرين فى أدائه : انفعال الروح « psyches » أوحركة الجسد « somatos » مندمجين ففي الرقص يظهر اثر العقل فى الأداء وتعا بيرحركة الجسم وأهم شيء فى ذلك سيطرة « الحكمة » « sophia » على الحركة وحقيقة الالتزام بها (الرقص ، ٦٩) . وأما المدلول الآخر لكلمة بانتوميموس فهو المدلول الاصطلاحى الذى يطلق على الرقص المعبر نفسه أى « pantomimos » .

هذا الرقص المعبر يمثل بشكل ما بعثا لعناصر الرقص الدينى الأول وقد كانت العلاقة بين البانتوميم والتراجيديا عميقة الجذور فهو يحتوى على عناصر التراجيديا التى توجد فى القصص الدينى الخرافى ويذكر لوكيانوس تقليد الممثلين الراقصين أى « pantomimoi » خرافة مولد الاله الأكبر زيوس ابن كرونوس « Kronos » الاله الأول الذى كان يأكل أبناءه خوفا منهم على عرشه ثم وضع الإلهة ريا « Rhea » حجرا بدلا من ابنها زيوس فابتلعه الأب كرونوس ولما كبر زيوس أخذ العرش من أبيه . ثم تصوير راقص آخر لخرافة مولد الإله ديونيسوس ابن زيوس وسيميلى « Semele » التى احترقت ونزل الجنين من بطنها فى الشهر السادس ... إلى نهاية القصة كما ذكرنا (الرقص ٣٧ ، ٣٩) .

وهكذا دخل البانتوميم فى صميم التراجيديات الميثولوجية التى كانت مصدر أو ركيزة فنه الأولى . وقد سأل قيصر الراقص بيلاديس الذى وضع الرقص المعبر فى صورته الفنية عن طريقته فى ذلك فأجاب بانه « استعاض عن صوت البشر بالناى » أى التعبير الصامت .

يقول لوكيانوس ابرز المؤرخين القدامى اهتماما بدراسة الرقص

ان الرقص ازلى خلق معاصرا للحب الأول القديم « Eros » الذى يقول عنه هيزيود انه القوة التى تكون العالم بصلة داخلية تربط بين العناصر المتنافرة وليس هو Eros الصغير ابن افروديت إلهة الجمال . ولد الحب القديم مع الضباب الازلى كاوس chaos (الظلام) وفى نفس الوقت مع خلق الكون (الرقص ٧) ويسوق المؤرخ دليلا على ان الرقص ازلى « prôtogonos » فى الكون انه يتمثل فى الاتساق والتوافق الايقاعى والهارمونى الموقوت بين الكواكب السيارة وبين النجوم الثابتة (الرقص ٧) . كانت الشعوب الأولى ترقص حتى انه لم توجد طقوس قديمة « teleten archaiam » بدون رقص « aneu orcheseôs » (الرقص ١٥) ، فعندما يعبر الكثيرون من الشعوب عن اداء الطقوس يقولون انها ترقص أى « ta mysteria exorcheisthai » وفى جزيرة ديلوس كانت حتى الاضاحى « thysiai » لاتقدم بدون رقص « aneu orcheseôs » (الرقص ١٦) ، ثم يضرب مثلا عند الهنود رقصهم التقليدى التعبدى .

وفى مصر يتكلم لوكيانوس عن بروتيوس « Prôteus » المصرى وهو شخصية خرافية ذكرها هومر بانها شخصية إله مصرى (الالياذة ٤ + ٥ ، ٤٥٤ — ٥٩) ، ويقول عنه هيرودوتوس (٢ ، ١١١ — ١١٢) انه رجل من منف تولى العرش بعد الملك « سيزوستريس Sesóstrios » ولكنه لم يذكر فى قائمة مانيتون كما يقول « لويب » . ويقول هيرودوتوس ان اسم هذا الملك باليونانية « بروتيوس » وأما ديودوروس (١،٦٢)

فيذكر ان بروتيوس كان ملكا مصريا واسمه عند المصريين « كيتيس Ketes ، ويسميه اليونان بروتيوس» (١ ، ٦٢) .

اشتهر هذا الرجل بقدرته الهائلة فى تغيير شكله حتى قيل كما ورد فى لوكيانوس (فى مدح ديموستنيز، ٢٤)ان بروتيوس هذا تشكل بكل الأشكال « pasas ideas » حيوان« therión » ونبات« phytôn » والماء لم يبق شىء غير ذاته هو رجع إلى صورته الأصلية «فاصبح بروتيوس Prôtea genesthai » .هذه الشخصية الخرافية التى تمتاز بالقدرة على التغير جعلت لوكيانوس يقول بحق « ان بروتيوس المصرى بالنسبة لى ليس إلا راقصا orchesten » وانه كان شخصا مقلدا mimetikon وراقصا معبرا كفءا قادرا على التغير إلى أى شىء ، فيمكنه ان يقلد سيولة الماء«hydatos hygroteta» وحدة النار oxyteta بحيوية حركاته « en kineseos sphodroteti » فمن وحشية « agrioteta » الأسد وشراسة« thymon » النمر واهتزاز « donema » الشجر وبالجملة يمكنه ان يكون كل شىء يريد ان يكونه holôs o ti kai theléseien (الرقص ١٩). ان هذه النماذج الخارقة تؤيد رأى لوكيانوس فيما يجب ان يكون عليه البانتوميموس العظيم فى حركاته الراقصة وقدرته على تصوير المعانى حتى انتهى بالرقص إلى القمة فاصبح الرقص « لغة عالمية » ، فقد وجد الرقص قبل الدراما وكان فى نشأته معبرا للإله عن عبادته ويقول لوكيانوس عن مراسم الديونيسية وفرق الباكخاى ان كل شىء فيها كان قائما على الرقص orchesis ekeina panta(الرقص ٢٢)، وفى ذلك يتفق مع اثينايوس الذى يقول ان الدراما بكل انواع رقصاتها النموذجية ترجع إلى ديونيسوس (اثينايوس e 20 . 1) .

وفى بحثه الشامل هذا حرص لوكيانوس على ان يجمع آراء من سبقوه من فلاسفة ومؤرخين واهل الفكر وما يرونه فى الرقص من مزايا وفضائل فيقول ان هومر عندما عدد أحلى وامتع الأشياء عند الانسان وهى « النوم والحب والغناء والرقص » كان الرقص هو الوحيد الذى خصه بانه « لا غبار عليه » amymona » (الرقص ٢٣). ثم يورد بعد ذلك رأى سقراط « اعقل الرجال «sophôtatos» الذى يعتبر الرقص واحد من أهم «spoudaiotatôn» الموضوعات التى تستحق أن تدرس « mathematôn » ولم يكتف سقراط بمدح الرقص فقط بل اراد ان يتعلمه « alla kai ekmathein » ثم يضفى على الرقص تقديرا كبيرا لما هو عليه من دقة ملاحظة الايقاع والموسيقى وهارمونية الحركة ورشاقة euschemosynei الأطراف (الرقص ٢٥) .

والرقص عند لوكيانوس « ليس من الفنون السهلة التى تدرك بدون اجهاد فالرقص يجب ان يصل إلى قمة « to akrotaton » الثقافة « paideuseôs » لا فى الموسيقى والايقاع والوزن فقط بل على الراقص ان يلم بالفلسفة ، الطبيعيات والاخلاقيات ، وفى الرقص ايضاً من الخطابة جانب كبير من حسن تصوير الشخصيات وجمال الافصاح عن العاطفة مما يولع به الخطباء ولا يمكن ان ينأى الرقص عن فن النحت والتصوير ففيه منهما أولا وقبل كل شىء الإيقاع والهارمونى حتى ان الراقص ليظهر صنوا لفيدياس وابيللس Apelles المصور (الرقص ٣٥) . وكذلك يجب على الراقص ان يعرف « الحاضر وما سيحدث ومامضى » فالرقص علم التقليد « mimetike » والكشف عما تكنه الصدور وان يجلو الغامض episteme «aphanôn» ثم يذهب لوكيانوس إلى حدانه يضفى على الراقص ما

مدح به المؤرخ توكيديدس (II. 60) بركليس عندما قال عنه انه «يعرف ما هو مناسب « ta deonta » ويعبر عنه « hermeneusai » (الرقص ٣٦) ، فالراقص يبدأ بالضباب الأزلى (الظلام chaos) وبدء الخليقة « prôtes tou kosmou » ثم يجب ان يعرف كل شيء حتى عصر كليوباترا المصرية (الرقص ٣٧) .

ثم بعد تلك الواجبات والمؤهلات الفادحة التى يفرضها لوكيانوس على الراقص « البانتوميموس » وما يجب ان يكون عليه من ثقافة عالية ومعرفة شاملة عقلية وثقافة بدنية أيضاً يقدم لنا مثلا من تلك الشخصيات الرفيعة فيخبرنا ان ديمتريوس الفيلسوف السينيكى « kynikon » المعروف الذى عاصر عهد نيرو مع هذا الراقص العظيم الذى يملك كل تلك المؤهلات التى ذكرها لوكيانوس ، وكان المعروف ان الفيلسوف السينيكى لا يروقه الرقص ولم يهتم بفنه وكان يعتبر الراقص مجرد لازمة لموسيقى الناى يأتى ببعض الحركات التى لا معنى لها ، وما يخدع الناس فيه مظاهر العمل من ملابس حريرية وقناع جميل واهتزازاته ثم جمال صوت المغنين . وفى عهد نيرو الذى ازدهرت فيه الفنون الجميلة وجد هذا الراقص العظيم وكان ذائع الصيت ذكيا فاق أقرانه فى إلمامه بالتاريخ والقصص الخرافى وجمال ورشاقة أطرافه وحركاته وكان يعرف رأى الفيلسوف فى الرقص والراقصين ، فأرسل إلى ديمتريوس يقول ان الأصوب ان ترى ثم تنتقد ثم وعده ان يرقص أمامه بدون ناى ولا غناء وقد فعل فأمر بالسكون والصمت فى كل شيء حتى ضبط الإيقاع بضرب الأرض

بالأرجل والكورس ثم رقص له قصة حب افروديت الهة الجمال وآرس إله الحرب ووشاية هيليوس وإعداد هيفايستوس إله ما تحت الأرض والمعادن ، زوج افروديت المعتدى عليه، ومفاجأة الآلهة للحبيبين ثم قلد له خجل افروديت وآرس الذى يبحث عن أى شيء يتوارى فيه ثم طلبه الرحمة . . . إلى آخر الخرافة الدينية التي يرويها هومر فما كان من ديمتريوس بحكمته وقد استخفه سحر تأثير العرض الراقص إلى حد كبير فشكر الراقص ثم صاح بأعلى صوته«أيها الرجل انى اسمع « akouó »القصة التي تمثلها ولم اكن أراها فقط « ouk horô monon »؛ ويبدو لى أنك كنت « تتكلم بيديك chersin autais lalein » (الرقص ٦٣) .

ثم يورد لنا بعد ذلك قصة نفس الراقص المؤهل بكل مايجب ان يكون عليه راقص معبر مع أمير اجنبي حضر إلى روما ليبحث مع نيرو بعض المهام فطلب منه الامبراطور عندما أراد الرجوع إلى بلاده ان يطلب ما يشاء واعدا إياه تحقيق مطلبه وكان الأمير قد رأى نفس الراقص وفهم كل ما أراد ان يعبر عنه برقصه رغم عدم فهمه للأغانى المصاحبة للرقص ، فلم يكن ملما تماماً بالثقافة واللغة اليونانية ، فما كان من الأمير الا ان طلب من نيرو ان يهبه الراقص هذا قائلا انك ستسعدنى كثيرا ، فلما سأله الإمبراطور فيما عسى ان ينفعه الراقص هذا قال الأمير ان لنا جيرانا من البرابرة لغتهم غير لغتنا وليس من السهل وجود مترجم بيننا ويمكن لهذا الراقص ، عند اللزوم ان يترجم « hermeneusei » لى كل شيء « hekasta » بالإشارة « dianeuôn» (الرقص ٦٤) .

ثم قصة ذلك الأجنبي الذى لاحظ ان خمسة أقنعة قد أعدت لراقص واحد ويقول لوكيانوس (الرقص ٦٦) ولما كانت فصول الدراما بنفس هذا العدد tosoutôn gar merôn to drama سأل الرجل ، عمن سيقوم بالأدوار الأخرى ، فلما علم بانه نفس الراقص، قال له أيها الصديق برغم ان لك هذا الجسم الواحد « sôma touto hen » إلا ان لك « أرواحا كثيرة pollas tas psychas »

وفى اثينايوس (I.20 c-d) نجد ذكرا لراقص آخر موهوب على درجة من الثقافة عظيمة جدا اسمه « منفيس » من بلاد البارث (على نهر الفرات) ثم صار عبداً للامبراطور لوكيوس فيروس Veros وأما اسمه الحقيقى فهو « اجريبا Agrippa » وقد كان راقصاً أصيلا مجيداً نابغة ومثقفاً ثقافة عالية ، فقد درس الفلسفة وفهمها حتى سماه الجميع « الراقص الفيلسوف Philosophon Orchesten » فكان يصور برقصه نظرية تناسخ الأرواح ونظرية الاعداد لفيثاغورس ، ولهدوء وجمال حركاته أجمع الناس على مقارنته بأقدم البلدان الملكية منف « archaiotatei basilikôtatei » كما يصفها باخيليديس « Panchylides » الشاعر اليونانى الغنائى المعاصر للشاعر بندار ، « منفيس (الهادئة) ذات الجو غير العاصف acheimanton التى تشبه النيل الملىء بالغاب donakôdea Neilon » فكان منفيس يفسر فلسفة فيثاغورس « Pythagoreion Philosophian » وكان يشرح فى « صمت siôpes » « أوضح saphesteron » من هؤلاء الذين يدعون انهم أساتذة « فن الكلام tôn logôn technas »

وكان كل الناس من مختلفى الأجناس الذين يجتمعون فى روما يفهمون « رقص منفيس » الراقص الفيلسوف فأصبح « لغة عالمية ».

كان أسلوب الرقص المصرى الذى نشأ فى الاسكندرية على يدى الراقص باثيلوس كما ذكرنا الذى يطلق عليه أسلوب « منف » محبوباً وله شعبية كبيرة فى العالم القديم (اثينايوس I, 20 f.) وكان سقراط يقول لأصدقائه عن الرقص (عمـــوماً) «orchesin» انه رياضة «gymnasion» لأعضاء الجسم. فما أعظم وأروع ما يفيض علينا الرقص من ثقافة « paideuei » ومعرفه ، وما أجمل ما يدخله على نفوس psychas المشـاهدين من سرور وانسـجام فيما يسـمعون وما يعرضـــه عليهم من جمـال الروح والجسم معاً « psyches kai somatos » مع الموسيقى وجمال الاتساق والإيقاع (الرقص٦).

ان كل حركات الراقص فى رقصـه بجانب حلاوتهـا عند مشاهدتها وجمال إيقاعها ، مفيدة للراقص كرياضة تعطى الجسم ليونة ومرونة وخفة وتوازنا (الرقص ٧١) ، فطواعية الجسـد لالهام الروح هو ارفع ما فى الرقص من فن وروعة . ويصف هومر « ميريونيس Meriones » أحد أبطال حرب طروادة ومن أشجع المحاربين فيها من جزيرة كريت بانه راقص ، وكان ذلك مدحاً المحارب لخفة ورشاقة حركاته التى اكتسبها من مرانه على الرقص مما أثار إعجاب الناس ومما جعله يتحاشى كل سهم يصوب إليه . (الالياذه ١٦ ، ٦١٧ — ١٨) ثم (الرقص ٧٢) .

وقد صور لنا الشـاعر نونوس اليونانى المصرى من مدينة بانوبوليس الراقص التعبيرى المـاهر فى ملحمته « ديونيسيا كا

«Dionysiaka» التى وصفها احد مؤرخى هذا الفن بانها « رقصة معبرة طويلة » صور هذا الشاعر الراقص بما يأتيه من حركات فى دورانه على قدم واحدة حول نفسه ، ووثبه وإيماءاته ولفتاته وإشارات يديه ، وأصابعه المعبرة ، وصمته الناطق ، وضرب لنا مثلا بذلك الراقص المعبر او البانتوميموس « سيللينوس Seillenos » فيصفه بالصامت المتكلم ، ويصف رشاقته فى رقصه على أطراف أصابع قدميه وانحناءاته السريعة ، لجسمه يتموج كالماء ، وإيقاع قدميه والناى وتوافق حركته مع كلمات المغنيين وتعبيرها الصادق عنها .

ان ما يستمده المشاهدون من فن الراقص العبقرى من ارتفاع الروح المعنوية عندهم والعظة وتبصيرهم بالعواقب ومتعة الروح والأذن والعين بما يأتيه الراقص الكامل فى أداء الحركة ورشاقة الجسم وطواعيته للروح وعلم التقليد وكل ما يقدمه لهم من فنه ليس للراقص عليه من جزاء يصبو إليه إلا إحساسه بان كل مشاهد يجد فيه «مرآة katoptrôi يرى فيها نفسه heauton blepei » فينفجر ساعتها الناس فى التصفيق ، فكل منهم قد رأى انعكاس روحه فيه وعرف نفسه تماماً فتحققت فيهم تعاليم موحى دلف ان « اعرف نفسك Gnôthi seauton » (الرقص ٧٢ و ٨٠ - ٨١) .

عندما حدثنا الكاتبان لوكيانوس واثينايوس والشاعر نونوس عن الرقص المعبر او الدرامى كانوا يعيشون فى العصر الامبراطورى إلا اننا نلمس فيما ذكروه من عناصر البانتوميموس عناصر مصرية أصيلة ممثلة فى نقوش الدولة الوسطى فنجد خمس بنات يقمن ببعض حركات الاكروبات الراقصة فى قصة الرياح الأربعة مثلا ، وقد

ركز لوكيانوس على عناصر الرقص المصرى القديم فى البانتوميم، فى كلامه عن الراقص بروتيوس Prôteus المصرى وكذلك اثينايوس فى حديثه عن الراقص منفيس، وقد كان رقص الاكروبات حياً ومزدهراً فى اليونان ولكن أصول عناصره كانت متأصلة فى مصر من عهد بعيد، فالوثب وحركة التواء الجسم على بعضه وجدت فى نقوش الدولة الوسطى فى الرقص الجنائزى على جدران المقابر وظلت رمزية فى مصر حتى العصر الرومانى، وعلى أيام الشاعر المصرى نونوس كانت تقدم كؤوس من الذهب ملأى بالخمر الحلو جائزة لأحسن الراقصين الدراميين.

ان الرقص الديونيسى هو رقص الحياة الأبدية. وقد بلغ ذروته فى البانتوميم الذى أعطى الرقص كامل تصوره فى التعبير عن سمو الحياة فأصبح تعبيراً عن الجمال وانتهى التأثير الدرامى التراجيدى الاثينى وسيطر الغناء فى التعبير وانتهى الصراع بين الانسان والانسان وتجمعت كل الحوادث فى شخص واحد فكان مدهشاً حقاً ان يقوم الراقص التعبيرى فى القصة التى يعبر عنها فيمثل الجنون والغضب والخوف والأسى وغيرها من انفعالات فى لحظات معدودة.

ولكن رغم كل ذلك السمو وتلك الثقافة الرفيعة فالراقص التعبيرى كغيره من الفنانين كان سىء السمعة فى العصر الرومانى، هذا العصر الذى كان يسىء إلى كل مشتغل بالفن رغم حب الجماهير للفنانين وقربهم من قلوبهم وكان أكثر الفنانين الذين يحظون بأكبر قدر من تقدير الجماهير وإعجابهم هم البانتوميم أى راقصو الباليه.

هذا عرض تاريخى للرقص الدرامى، أو الدراما الراقصة،

الذى استحدث فى هذا العصر الرومانى وهو الجديد فى عداد الدراما الذى ظهر على المسرح .

* * *

ان الرقص المعبر شديد الارتباط بالفولكلور أو الفنون الشعبية ولذا فقد كان يرتكز على أساس شعبى وقد تعددت الوانه حسب كل الشعوب وعاداتها فعند البدائيين كان هذا الرقص تعبيرا دينيا قبل عصر الدراما ، وابين هذا الرقص الدينى واقدمه هو الرقص المصرى فى تعبيره الدينى المناسب للمعابد وكذلك ما كان عند القبائل اليونانية فى ساحة الاركسترا قبل قيام الدراما ايضا ومن البديهى ان الفلكلور فى أى بلد فى مرحلته الأولى كان مختلطا بالدين بل هو نشأ من مراسم العبادة التى كان القدماء يعبرون بها عن حبهم وإيمانهم بالاله وهكذا نجده ممثلا على جدران المعابد عند المصريين وقد كان واضحا فى تعدد انواع الرقص الشعبى (الفلكلورى) ، وفى بعض لوحاته تتبين بوضوح فكرة التعبير الراقص رغم مسحته الدينية ، ففى مقابر بنى حسن من الدولة الوسطى وجدت لوحات رقص تمثل فتاة تقلد بحركاتها وخطواتها الريح ومعها فتاتان تقومان بتقليد النبات يتمايل أمام هبوبه . . ثم صورة أخرى تمثل لونا معبرا عن الانتصار فتقوم فتاة بتقليد الملك وأخرى معها تقلد اسيرا ذليلا له وهذه اللوحة ظاهرها تعبير عن الانتصار على الأعداء على اساس دينى ثم لوحات رقص التحطيب الشعبى المعبر وهذان اللونان ينطقان بتحرر عن الصبغة الدينية والتحطيب خاصة الذى نشأ من العادات الريفية الصميمة صورة حية تنبض بالقوة والكفاح فيها رشاقة

اللاعبين الرياضيين ويعتبر ايضا نوعا من انواع الرقص الحربى وفيه رمزية دينية ايضا .

وقد ذكرنا فيما سبق ان كل الشعوب القديمة كانت ترقص ، فالرقص الأول كان كله طقسيا ضمن مراسم العبادة واحتفالاتها فكان مكانه قبل ان يخرج الى التياترو المعابد وقلنا ان الرقص التراجيدى كان اسبق من الدراما بزمن طويل ، وكان فى اليونان يتمثل ايضا فى الرقص الدائرى المصاحب لنشيد الديثرامب فى مراسم عبادة ديونيسوس الذى يقوم به اتباعه « thiasoi » من الساتير فى ساحة الاركسترا . ثم ذكرنا ايضا قول لوكيانوس انه لم توجد طقوس قديمة بدون رقص حتى ان الناس فى تعبيرهم عن اداء الطقوس يقولون انهم « يرقصون الطقوس » ، ثم ذكرنا قول الشاعر نونوس ان « الرقص المصرى ظل رمزيا دينيا حتى العصر الرومانى » ، إلا ان الباحثين فى التياترو المصرى لم ينظروا إلى ان الرقص المصرى كان رقصا دينيا طقسيا ضمن مراسم العبادة بعيدا عن اى قصد درامى فلا يصل إلى درجة « البانتوميم » بمعناه الذى حددناه سابقا فالرقص المصرى له صبغة رمزية دينية كما نراه ممثلا على الجدران فى المعابد برقصها الطقسى وفى المقابر برقصاتها الجنائزية . لم يتبين فيه الباحثون ، فى التياترو المصرى ، هذا الوجه بل رأوا فيه وجه التمثيلى ولم يتناولوه إلا للاستشهاد على وجود التياترو المصرى ، والواقع ان هذا التعبير الراقص لا يدل على شىء فى هذه العصور المبكرة إلا على « رقص الطقوس » الدينى اى « اداء الطقوس » كرأى لوكيانوس ، فكانت عناصر هذا الرقص مستمدة

من الطقوس يقوم بها الكهنة ومن معهم مقلدين الآلهة الراقصين الكثيرة ـ كما يقول الأستاذ جان كازينيف ـ تقليدا لا يندمجون فيه بما يقلدون بالحركة بل كان مجرد تعبيرا عن الطقوس كما كان عند كل الشعوب القديمة الأخرى قبل عصر الدراما . وهذا هو التعبير الحركى البدائى فى كل العصور البدائية ثم بعد ذلك تطور الرقص بعد تطور التياترو مصاحبا لتطورات الدراما ايضا فاصبح الرقص دراما صامتة مجالها المسرح وموضوعها التعبير الصامت فى نطاق الدراما الحية بالقناع المسرحى والموضوع المختلف حسب أنواع الدراما .

الشعراء

والدراما اليونانية والدراما الايطالية الوطنية

كان هذا هو وضع التياترو البدائى الذى وصل إليه الرومان فى الابتداء وقد حل محله فى آخر القرون الأخيرة من العهد الجمهورى (٢٥٠ — ٣٠ ق . م) ما قام به الشعراء الرومان من ترجمة واقتباس الدراما اليونانية من جنوب ايطاليا . . ففى منتصف القرن الثالث ق . م بدأ الشعراء اللاتينيون يقومون بترجمة واقتباس التراجيديات والكوميديات اليونانية من مدينة تارنتوم Tarantum احدى مدن اليونان الكبرى فى جنوب ايطاليا الغنية المحبة للتياترو حتى ان المؤرخ بلوتارخوس يخبرنا ان بيرهوس Pyrrhus لما أتى لمساعدة المدينة فى حربها مع روما اضطر ان يغلق كل تياترو فيها ليرغم الأهالى على ان يأخذوا الحرب على محمل الجد ، والتى استولى عليها الرومان سنة ٢٧٢ ق.م ومن هذه المدينة أتى إلى روما طفل اسمه ليفيوس اندرونيكوس Livius Andronicus واصبح عبدا وسمى باسم سيده ليفيوس ثم حرر فيما بعد ولما كان يجيد اللغة اليونانية واللاتينية معا فقــــد كان « أول مترجم فى عالم الأدب » (٢٤٠ — ٢٠٧ ق . م) فترجم ، وان كان كثيرون يشكون فى صحة ترجمته ، الأوديسيا وتراجيديات الشعراء سوفوكليس ويوريبيدس ثم ترجم الكوميديات الحديثة ايضا وقد كانت شائعة فى ايامه وقد مثلت له روايات اخيل وايجيسثوس واجاكس واندروميدا وديانا وحصان طروادة وكان اول من كتب المسرحية المستقلة بنفسها التى لها عقيدة

بدلا من الساتورا التي تمثل اشكالا شتى أى (الكوميديا الشعبية)
وله أيضا ثلاث كوميديات جلاديولوس Gladiolus ولودوس
Ludus ثم فيربوس Verpus .

وقد مثل فى مسرحياته كما هى العادة قديما وكان يكتب اغانى
رواياته ويغنيها على المسرح ولما يستعيده النظارة الغناء كان يتعب صوته
فاستأذنهم ان يغنى بدله صبي وكان هو يتظاهر على المسرح بالغناء ،
فعند الرومان حلت الأغنية canticum مكان الكورس فكان يغنيها
مع الممثلين انفسهم على المسرح كما سنذكره

ثم يأتى بعده نايفيوس Naevius وكان مواطنا رومانيا لا عبدا
ولد فى كامبانيا وقـــد مثلت أولى رواياته فى روما ٢٣٥ ق . م
ثم توالت أعماله حتى سنة ٢٠٤ ق . م وفى ايطاليا لم يكن للتراجيديا
مجالا واسعا وقد كتب سبع تراجيديات ربما كان قد اقتبسها كلها عن
يوريبيدس الشاعر اليونانى ومن بين عناوين هذه التراجيديات
اندروماخى وديانا وحصان طرواده وهكتور وهيسيونا ثم افجينيا
وليكورجوس وكان موهوبا فى الكوميديا وبرز فى هذا المجال
وبانت موهبته فيه وكان له اكثر من ثلاثين عنوان لكوميدياته
فترجم كوميديا كولاكس Colax أى المداهن عن ميناندر فى
الكوميديا الحديثة وبجانب هذه الدراما اليونانية المترجمة والمقتبسة
كتب تمثيليات مواضيعها رومانية صرفة ولكن كانت كتابتها على
النمط اليونانى مثل تارنتيلا Tarentilla اسم لغانية من مدينة
تارنتوم « حمراء الشعر والشفاه » تلبس خيتون chiton أى لباس
بلون ازرق خفيف على الطريقة اليونانية ونجد اشارات إلى هذه

الرواية فى كثير من الكتاب الرومانيين .

مع هذا الشاعر تظهر أول دراما وطنية رومانية مستقلة عن الرواية اليونانية تسمى اصطلاحا توجاتا «Togata» من توجا «Toga» رداء رومانى (شكل ١٩) وقد كانت الدراما الرومانية فى ذلك الوقت تقسم إلى اقسام حسب الملابس ، فالاردية ذات الطابع اليونانى والأحذية اليونانية كانت تسمى الباليوم « Pallium » والجمع باليا « Pallia » اى الرداء اليونانى وكذلك كريبيدا « Crepida » (من كريبيس « crepis » اى حذاء مكشوف يونانى (صندل) وعلى ذلك فدراما الباليا تا « Palliata » والدراما الكريبيدا « Crepida » اسمان مترادفان يدلان على الدراما اللاتينية من أصل يونانى .

وكما يقول هوراكى هوراس « Horace, Ars Poetica 285-94 » ان الشعراء الرومانيين لم يتركوا اى شكل من اشكال الدراما إلا حاولوه ونجحوا فى ذلك وأمكنهم ان يخرجوا عن تتبعهم طريقة اليونان وان يتقنوا اعمالا جرت على « ارض بلادهم » وكتبوا التراجيديات والكوميديات الوطنية فظهرت التوجاتا وهى على وجه العموم الدراما ذات الموضوع الوطنى اللاتينى البحت وان كانت على النمط اليونانى ، وهى تشمل التراجيديا الوطنية توجاتاى برايتكستاى Togatae Praetextae من كلمة توجا برايتكستا اى الرداء الرسمى الذى كان يلبسه الحكام ، ثم الكوميديات توجاتاى تابيرناريای Togatae Tabernariae .

فموضوع التراجيديا الوطنية يقوم على موضوعات تاريخية قديمة رومانية لبعض الابطال مثل رومولوس Romulus وموضوع



(شكل ١٩)

التوجا Toga

(المتحف المصرى J.48026)

انشاء روما والحوادث التاريخية المعاصرة ، أو التوجاتاالبرايتكستا (البرايتكستا رداءابيض حوافه ارجوانية يلبسه الحكام الرومان) وكانت هذه التراجيديا مستقلة تماما عن التراجيديا اليونانية وكذلك كانت الكوميديا الوطنية توجاتا تابرناريا Togata Tabernaria ، وتابيرناريا تعنى رداء من نوع اقل من التوجا toga تستعمله الطبقة الفقيرة وعلى كل حال وبرغم الاختلافات والتعقيدات التى تكتنف دلالة هذه المسميات يمكن القول بان الاستعمال جرى قديما على ان تكون الفابولا باللياتا fabula palliatia والفابولا كريبيدا fabula crepida تطلقان على الكوميديا المقتبسة عن اصل يونانى وصورة منها تماما صيغت بحرية اكثر من النص اليونانى ، وقد كان النموذج الذى عمل الرومان وفقه دائما فى هذه التمثيليات المقتبسة غالبا الكوميديا الحديثة اليونانية كما ان الكوميديا الوطنية توجاتا تابيرناريا تطلق على الكوميديا الوطنية فى موضوعاتها وابطالها الرومانيين الخلص ، إلا ان نمطها كان يونانيا والحق ان التفرقة بين اسماء الملابس فى انواع الدراما الرومانية التى كان اكثرها من صنع اليونان اذ هى اما روايات مترجمة عن اليونانية او مقتبسة عنها او هى على غرارها شكلا وتفصيلا ، كانت فكرة موفقة تماما فمن الطبيعى ان تكون الملابس التى يرتديها الممثلون دليلا يساعد الشعب الرومانى ان يعرف اى هذه التمثيليات وطنيا وأيها يونانيا وربما تكون هذه التسمية واجبة فى هذا الوقت الذى كانت فيه شخصية المسرح اليونانى غالبة فاختلطت فيه عناصر التياترو الرومانى بين يونانية ورومانية ثم عدم معرفة العامة بالفكرة نفسها ورغم

كل الصعوبات والاختلافات فان الملبس حقيقة يدل على الشخصية التى يجرى تمثيلها ، فالملابس اليونانية للشخصية اليونانية والملابس الرومانية الوطنية تدل على ان الشخصية التى تمثل من بيئة رومانية .

وقد كتب نايفيوس Naevius أيضاً الفارس أوالميموس أى الكوميديا الشعبية الايطالية آخذاً من الطبقات الدنيا فى ايطاليا مواضيعاً مثل رواية فيجوللوس « Figullus » أى صانع الفخار وغيرها من الكوميديات الشعبية التى تصف الحياة اليومية فى المدن الايطالية ، وقد كان نايفيوس شاعراً مطبوعاً متعدد المواهب ، ويعتبر ثالث أكبر شعراء الكوميديا بعد خليفتيه بلاوتوس Plautus وكايكيليوس Caecilius .

أما Plautus بلاوتوس الشاعر العظيم اللاتينى الذى يعتبر بحق منشىء التياترو الرومانى فوطنه الأصلى شمال ايطاليا (٢٥٤ — ١٨٤ ق . م .) ثم ذهب إلى روما وكتب كوميدياته التى بلغت ١٣٠ كوميديا عدداً . كانت أعماله مجال دراسات كبيرة معقدة وقد اهتم Varro (فى Gellius.3.3.3) بتحقيقها فقسمها ثلاثة أقسام سمى الجزء الأول منها بالقصص الفارونية Varronianae Fabulae ويحتوى على ٢١ قصة هى المعترف بنسبتها اليه، ثم الثانى يعتقد حسب دراسته لأسلوبها انها من عمله ، والقسم الثالث مجموعة لا يعتقد انها تنتسب إلى بلاوتوس . وعلى كل حال فان كل هذه الاجتهادات لم تصل إلى شىء مؤكد ، وقد اكتفيت هنا بالإشارة الى بعض قصصه الأكثر شهرة بين مترجمة ومقتبسة . وربما كانت روايته « التوأمان » مينا يخمى « Menaechmi » من أوائل ما كتب ، وقد كانت عناصر كوميدياته

مأخوذة من الكوميديا الحديثة الاتيكية لميناندر ثم من عناصر الفارس الايطالى من الجنوب ، هذا الى جانب اعماله الخاصة التى يظهر فيها تأثير هذه النماذج بوضوح مثل حب شاب لطيف أو متهور لغانية أو أى امرأة أخرى مثل بنت أحد المواطنين غير نابه وحيل وخداع عبده الذى يعمل من أجله وقد كانت معظم شخصياته تقريباً ثلاثاً هى الحبيب الخفيف القلب غير المتزن الذى لا يبالى بشىء والغانية والأم الملهوفة والعبد اللئيم الذى يدبر الأمر. وهذه الشخصيات نجدها مصورة فى الأقنعة والتماثيل الفخارية مثل الأب الذى يلتف فى ردائه أى الباليوم pallium والعبد فى ردائه الخشن وحزامه القصير ويده خلف ظهره ، وفى كوميدياته الخاصة به يظهر واضحـــاً فيها الفارس الايطالى من الجنوب، وكان ينحو بموضوعاته اليونانية نحو الفارس ويأخذها من الحياة العامة اليومية الا فى رواية واحدة هى امفيتريو Amphitruo اذ كان متأثراً فيها بالهيلاروتراجيديا « الفلياكس phlyakes » التى اختص فيهـــا الكاتب اليونانى فى الجنوب رينثون Rhinthon وقد سماها بلاوتوس نفسه « التراجيديا الكوميدية » .

وهكذا يعتبر الشاعر بلاوتوس بحق مترجم الكوميديا الحديثة وكان فريداً ومجيداً فى أعماله رقيقاً فى تعابيره العاطفية ، وموهوباً ذكى البديهة فى سخريته ومقدماته أيضاً يفيض بروحه عليها مرحاً وخفة وظرفاً ، ففى ١٢ من كوميدياته يلقى ممثل مقدماتها ، فاما ان يكون الممثل مجرد شخصية مقدم اى برولوجوس Prologos او ان يتقمص شخصية إله مثل مقدمة روايته امفتريو Amphitruo التى

ألقاها ممثل تقمص شخصية رسول الآلهة «ميركوريوس Mercurius »
او (Mercury) وكانت هذه المقدمة (باليونانية prologos) فى كل
رواية عبارة عن عرض لموضوع الرواية واستهلال لها ، وقد
كانت شهرته فى الكوميديا تظهر كما قلنا فى مقدماته فكان يطلب
فيها من الجمهور السكون وان ينظف كل منهم أنفه قبل بدء التمثيل ،
وان يحاولوا ان ينوموا أطفالهم قبل العمل المسرحى او يرجعوا
بهم إلى منازلهم ، وأيضا يوصى فى إحدى مقدماته النظارة أن
يشـــدوا ظهورهم وأرجلهم (يتمطون) فان رواية من رواياته
الطويلة ستبدأ وهكذا .

وقد كانت شهرته بين أفراد جيله واسعة ، خاصة لأنه شارك
بجهد كبير فى محاولة ان يدخل او ان تتضمن الاحتفالات فى الاعياد
وأيام العطلات التمثيل المسرحى بعد ان كانت هذه الاحتفالات
قاصرة على الالعاب الرياضية وسباق العربات والمصارعة دون
التياترو ، وهى الألعاب القديمة التى كانت اصلا من مقاطعة اترورريا
وكامبانيا ، والتى كانت أقدم من الفارس الاوسكانى والمسرحيات
اليونانية ، وقد ظلت هذه الألعاب بالفعل أكثر شعبية من الفارس
الاوسكانى والتياترو .

وعلى وجه العموم فالفارس الايطالى من الجنوب والكوميديا
اليونانية كان لها أثر واضح كبير على الكوميديا اللاتينية وهذا
أمر مسلم به . ان كلمة تأثير هنا أقل تعبيراً عن الوضع الحقيقى
فالدراما اليونانية كانت أساسا للدراما اللاتينية بل كان الصحيح هو
القول بان الدراما اليونانية هى التى تطورت فى شكل لاتينى ، ولم

يكن ذلك بالنسبة للتياترو والمسرح نفسه فما قام فى رومامن تياترو الا صـــورة جديدة للمسرح اليونانى القـديم وتطوره فى العصر الامبراطورى انمـا كان تطوراً للمسرح اليونانى اسما وشكلا ، فالحضارة اليونانية كانت أساسا لـكل شيء عند الرومان ، بل ان الحضارة الرومانية نفسها لم تقم الا بالحضارة اليونانية ، ففى القرن الثانى ق.م. بلغ تأثير العصر الهيلانى فى روما أقصاه بازدياد التحول الى الهيلانية فى التراجيديا والـكوميديا أكثر فأكثر حتى انها كانت تعرض فى صيغتها ولغتها اليونانية ، وقد كان هذا خاصا فقط بالطبقة الممتازة الارستقراطية من الأوساط الرومانية مثل عائلة « سكيبيو الافريقى Scipio Africanus » وغيرها ، وقد انتشرت الدراما جنبا الى جنب مع الثقافة اليونانية والديانة اليونانية أيضا ، وقد بلغ الأدب الرومانى الجمهورى أحسن عصوره على يدى هؤلاء الشعراء الـكوميديين بلاوتوس ومن أتوا بعده كايكيليوس Caecilius وتيرنـكى Terence أومن يطلق عليهم « باقة الشعراء Flos poetarum » وهم هؤلاء الذين عاشوا مع بلاوتوس أيامه الأخيرة وبقوا بعده وربما يدخل معهم الشاعر Ennius أيضا، ثم الشعراء التراجيديون مثل انيوس Ennius وباكوفيوس Pacuvius واكيوس Accius اما الشاعر كايكيليوس ستاتيوس Caecilius Statius فربما أتى الى روما من الغال أسير حرب ثم عبدا أعتقه سيده وهو أحد أفراد عائلة كايكيليوس،وكان صديقا للشاعر انيوس Ennius ولم يبق من أعماله الهيلانية التى كانت وسطا بين بلاوتوس والشاعر تيرنـكى Terence الا قليلا وتدل عناوينهما على اتجاههما الى الـكوميديا الحديثة

للشاعر ميناندر ويظهر ان كايكيليوس كان ملتزما بنص رواياته التي ترجمها عن اليونانية إذ انه ترك عناوينها بشكلها اليوناني ولم يكن يتصرف في ترجمته بحرية كما كان يفعل الشاعران نايفيوس وبلاوتوس اللذان كانا يتصرفان بحرية كبيرة في ترجمتهم ، فترجما عناوين رواياتهم باللاتينية وأضافا كثيراً من الإشارات الى العادات والبيئة الرومانية . اما هو فيبدو انه كان أميناً في ترجمته ، وكان شديد الاهتمام بميناندر ، فقد وجدت بين عناوين رواياته المترجمة ١٦ عنواناً من مسرحيات ميناندر مما حدا بكيكرو ان يقول عنه وعن الشاعر ترنكى انهما « مترجما ميناندر » .

أما الشاعر تيرنكى Terence فهو ابرز الشعراء الكوميديين ضمن الثالوث الكوميدي الذي يضم نايفيوس وبلاوتوس ، وأصل تيرنكى من افريقيا (قرطاجنة ولد ١٨٥ ق .) اتى إلى روما عبدا اسيرا لترنتيوس لوكانوس Terentius Lucanus وقد تبين فيه سيده مواهب تبشر بمستقبل كبير فعلمه واطلق سراحه وقد كان دائم التردد على عائلة سكيبيو الافريقي Scipio Africanus وترجم له ولطبقته ذوى الثقافة العاليه الكوميديا الحديثة من اعمال الشاعر ميناندر خاصة وقد كان شاعرا عبقريا حقا رغم كثرة ناقديه وما كالوا له من نقد واتهامات ، اخرج ست روايات منهـا أربع لميناندر هى اندريا Andria ، هياوتون تيموريمينوس Heauton Temorumenos ثم ايونوخوس Eunuchus ثم ادلفى Adelphi واما هيكيرا Hecyra وفورميو Phormio فللشاعر ابوللودوروس وكان لا يزال بين ٢٥

و ٣٥من سنه ، ثم سافر الى اليونان ولم يعد بعدها الى روما ، وقيل انه غرق ومعه (١٠٨ رواية ترجمها من ميناندر .؟؟) أما رواية هيكيرا فقد عرضت ثلاث مرات ونجحت فقط فى المرة الثالثة ، وكان سبب ذلك عدم اهتمام الجمهور بالتياترو وانصرافه منه قبل ان تنتهى المسرحية كما ذكرنا ، وكان شبيهاً الى حد بعيد بالشعراء اليونانيين الاتيكيين حتى انه ليدخل بحق فى تاريخ الأدب اليونانى (الهيلانى) وقد عرضت أعماله المسرحية فى جميع الاحتفالات الرومانية ، وبفضل أعمال هذين الشاعرين بلاوتوس وتيرنكى عاشت الكوميديا الحديثة وهى آخر شكل فنى وأدبى للدراما اليونانية القديمة بما فيها من أدب انسانى حق فى شكلها الرومانى حتى آخر العصر القديم ، فالعصر الامبراطورى والعصور الوسطى وعصر النهضة كلها كانت شديدة الاهتمام خصوصاً بأعمال تيرنكى .

من هذا نتبين صدق ما ذهبنا إليه من ان الأدب الدرامى اليونانى والتياترو اليونانى فى هذا العصر الجمهورى انما كان صورة جديدة من العصر الكلاسيكى على امتداد العصور والاطوار فى لغته اللاتينية وأحيانا بلغته اليونانية الاصيلة . انه لم يتغير مطلقا انما تطور باقلام هؤلاء الشعراء العباقرة الذين التزموا بأدب الدراما اليونانية وحذوا حـــذو الشعراء اليونانيين حتى فيما كتبوه بلغتهم من مسرحيات رومانية خالصة . وفيما بعد وبامتداد رقعة الامبراطورية الرومانية وانتشارها فى دنيا الحضارة الهيلانية زادت الحضارة الايطالية صقلا وتهذيبا وثقافة وتمكن

التياترو اليوناني في ثوبه الجديد الروماني من نشر المعرفة وتثقيف الشعب وأخذهم بالحضارة اليونانية وقد زاد اهتمام الطبقة المستنيرة من الاباطرة والعائلات الاستقراطية به وبأدبه ولذا فقد ظلت اثينا والاسكندرية وروما وغيرها من المدن الهيلانية منارات حضارة عظيمة تشع بنور العلم والمعرفة من مدارسها وفلسفتها وادبها يحج اليها كل طالب علم وثقافة في حلقات البحث ودوائر العلم والتياترو حتى اخر العصر القديم وابتداء العصر المسيحي .

التياترو الرومانى

كانت الموسيقى تصاحب التمثيل كما كانت عند اليونان التى كان مكانها فى الأوركسترا وفى الكوميديا الحديثة قلل الشاعر ميناندر من دور الكورس ومعه الموسيقى والغناء دون ان يستبعده كلية اما عند الرومان فكان افراد الموسيقيين (معظمهم عازفو المزمار المزدوج tibia) يصاحبون الممثلين على المسرح فكانت الكوميديا الرومانية بمصاحبة الموسيقيين عازفو المزمار « Tibicen » وكانت الاغنيات فيها من بحور متعددة وكأن الممثلون يشرحون كلامهم بالحركات واحيانا بالرقص ولكن اساسا كان كل الاداء يقوم على الغناء وكان الممثلون فى العادة يحاولون ان ينطقوا بشفاههم فقط دون اصواتهم ويقلدون بحركاتهم وملامحهم تأدية الأغنية بينما كان المغنون ذوو الاصوات القوية هم الذين يسمع الجمهور اصواتهم كما يحدث عندنا الآن فى التليفزيون والأفلام من قيام بعض الممثلات والممثلين بالتظاهر بالغناء (بطريقة الدوبلاج) وذلك بتقليد ملامح الغناء فى الوجه وحركات الايدى وقد يكون سبب ذلك قديما ان الشاعر الأول المسرحى أندرونيكوس « Andronicus » كان يقوم بالأداء والغناء على المسرح وعندما يستعاد مرارا ويتعب صوته يأتى بصبى يقف أمام الزمار ويغنى بينما اندرونيكوس نفسه يقوم بالأغنية بشفاهه دون ان يخرج صوتا ، هنا نجد ان الأغانى التى تغنى فى المسرحيات بدعة رومانية خالصة لم تكن موجودة من قبل وتعتبر امتدادا بشكل جديد للكورس اليونانى القديم فى العصر

الرومانى فقد استعاض بها عنه الشعراء اللاتينيون الدراميون .
وقد ظل الكورس اليونانى يعمل حتى عصر « الدراما اللاتينية الأولى الذى كان شعراؤه يعتمدون على الدراما اليونانية وخاصة الكوميديا الحديثة » التى لم يبلغ شاعرها الأول « ميناندر » الكورس تماما واحتفظ به رغم ان دوره لم يعد اساسيا فى موضوع الدراما كما ذكرنا ، فكان نتيجة لعدم اهمية الكورس واضمحلال شأنه فى الكوميديا الحديثة وعدم وجوده اصلا فى التياترو الرومانى لعدم أصالة التياترو عندهم وانكماش دائرة الاركسترا اليونانية القديمة إلى النصف اذ لم تعد مجالا للعمل الدرامى ، وطغى المسرح أو المنبر على نصفها القريب منه واتخذ النصف الثانى من ناحية الاوديتوريوم مكانا للممتازين يشاهدون منه عن قرب الأداء المسرحى ، كان من نتيجة ذلك ان حلت الأغنية اى الكانتيكوم « Canticum » التى كتبها الشعراء الرومان على المسرح بمصاحبة الموسيقى محل الكورس الراقص الكورالى الذى كان مكانه ارض دائرة الاركسترا اليونانية ، وكانت شيئا جديدا تماما من صنع الشعراء الرومان الذين عرفوا الدراما اليونانية ودور الكورس فيها .

وكلمة كانتيكوم Canticum من فعل (Cano) اى يغنى « بمعنى أغنية » بعيدا عن اختصاص الشاعر فهو موضوع موسيقى يتولى اعداده موسيقيون أما الممثلون فكانوا يقومون بالكلام أى diuerbium يعنى الديالوج ولكن عليهم ايضا تأدية غناء المنولوجات بطريقة الدوبلاج احيانا كما ذكرنا ولما كانت البحور الشعرية التى يستعملها الشعراء متعددة وخاصة الشاعر

لاوتوس كانت هذه الاوزان تختلف ايضا حسب السياق الدرامى
فاذا تطلب الموقف دعوة العازفين على الناى للشراب فإنهم يبعدون
المزمار عن أفواههم ويشربون وفى هذه اللحظة يتغير الوزن الشعرى
ثم بعد الشراب يتغير ثانية إلى ان يرجع إلى ما كان عليه قبل ان
يشرب الموسيقيون اى من يسمون بالتيبيكن « tibicen » اى عازفو
الناى وعلى كل حال كانت مميزات الاغنية اللاتينية «Canticum »
فى تلحينها بأوزان متغايرة لتحدث الاثر الدرامى .

كان هؤلاء الموسيقيون يتمتعون بذاكرة قوية فقد كان لكل «دور
هام» فى التمثيلية موسيقى خاصة بها وعندما يعزف الموسيقيون المقدمة
يعرف ذوو الخبرة ممن يشاهدون المسرحية اى شخصية ستظهر
كما يخبرنا الخطيب كيكيرو وهذا يدل على ان المشاهدين لم يكن لهم
علم بالشخصية التى ستظهر من قبل .

وعلى كل حال لا يمكن القطع بان كل رواية تعرض كان الجمهور
يعرف شيئا عنها قبل عرضها وفيما بعد كانت تعطى نبذ عن بعض
الألعاب التى تعرض فى الاحتفالات ويؤكد بلاوتوس فى مقدمات
رواياته افتراض ان الجمهور لم يكن يعرف عنوان الرواية التى
سيراها أو اسم مؤلفها اليونانى او اسم مقتبسها اللاتينى بعكس
الشاعر تيرنكى Terence الذى لم ير ضرورة لذكر اسمه او اسم
مؤلف الرواية اليونانى وقد يذكرها احيانا وذلك بحجة ان الجمهور
او معظمه يعرفها وقد تأكد انه فى العصر امبراطورى كانت تعلق
فى الميادين العامة وفى الأسواق اعلانات لرواد المسرح فى يومى
معلنة اياهم انهم إذا ذهبوا إلى التياترو فى يوم معين فسيجدون

مظلات تحميهم من الشمس ونافورة تملأ المكان برذاذ الماء المعطر مما يلطف الجو ولكن ذلك لم يتضمن اى ذكر لعنوان المسرحية التى سيشاهدونها ولا أى بروجرام للمسرحيات بينما كان يوجد بروجرام لسباق السيرك والمصارعة وكان هذا البروجرام كما يخبرنا اوفيد Ovidius الشاعر اللاتينى (القرن الأول ق . م) يساعد الشاب الذكى على التعرف على الفتاة التى بجانبه وفى العصر الامبراطورى كانت تستعمل التذاكر . ومن المحتمل انها كانت تعطى فقط للممتازين تسهيلا لارشادهم على مقاعدهم الخاصة بهم إلى جانب عادة حجز المقاعد لأعضاء السناتور والفرسان Equites كتقليد من العصر الجمهورى إلا ان ذلك كان يثير شعور الجمهور بعدم الرضا مما يظهر مميزات الديمقراطية الاثينية التى سادت العالم اليونانى بحضارته الانسانية المثالية ففى التياترو اليونانى كانت مقاعد صالة المشاهدين فيه متساوية حسنة جيدة الاشراف على الاركسترا والمسرح وتذاكره للجميع فقد كان التياترو اليونانى أيضا قاعة ومنبرا للديمقراطية وابطالها رواد الحرية والكرامة الانسانية فى العالم اما التياترو الرومانى فكان نظامه طبقيا مقاعده الممتازة للممتازين من الحكام والبطارقة وتذاكره قاصرة على الخاصة اما الشعب « Plebs » (البلبيان) فليس لهم اماكن محددة والصفوف العليا ليس لها نظام فسواء يجلس الشعب أو يقف فالأماكن يختطفها الجمهور وإذا ترك احد مكانه لم يجده إذا رجع وطريقة الاسماع لا تصل اليهم ففى اول الامر لم يهتم احد من المشرفين بهم ثم ايضا كان هذا الحال بالنسبة لمقاعد المدرجات والسيرك طبقية ظاهرة وعدم مساواة صارخ مثير .

ومن مقدمات المسرحيات امكن معرفة وجود بعض الوظائف منها المنادى praeco ويستدعى احيانا ليطلب من المشاهدين السكون ثم المرشد الذى يدل المشاهدين على مقاعدهم فى الصالة وربما كان هناك ايضا نجار للمسرح واشخاص يقومون بالنظافة وفيما بعد كان هناك عمال للستائر وهؤلاء يعملون عندما يعطى لهم عامل يراقب التوقيت اشارة بدق المسرح بحذاءه الخشبي .

وقد وجد فى آخر عصر الجمهورية موظف كبير يعمل مراقبا للتمثيليات وفى بعض الأوقات ربما كان الموظف المسئول عن المسرح يقنع بان الرواية التى ستقدم للعرض ليس فيها ما يتعارض مع القانون وفى مقدمة مسرحية Eunuchus للشاعر تيرنكى ذكر ان هناك عرضا أوليا كان يحضره الموظفون المختصون بالرقابة وبعض أشخاص آخرين ممن يهتمون بالأمر مثل منافس الشاعر نفسه Luscius Lanuvinus وربما كان ما يوجه لتيرنكى من نقد لرواياته ولطرقه قد سبب طلب المراقبين عرضا خاصا لرواياته قبل عرضها على الجمهور .

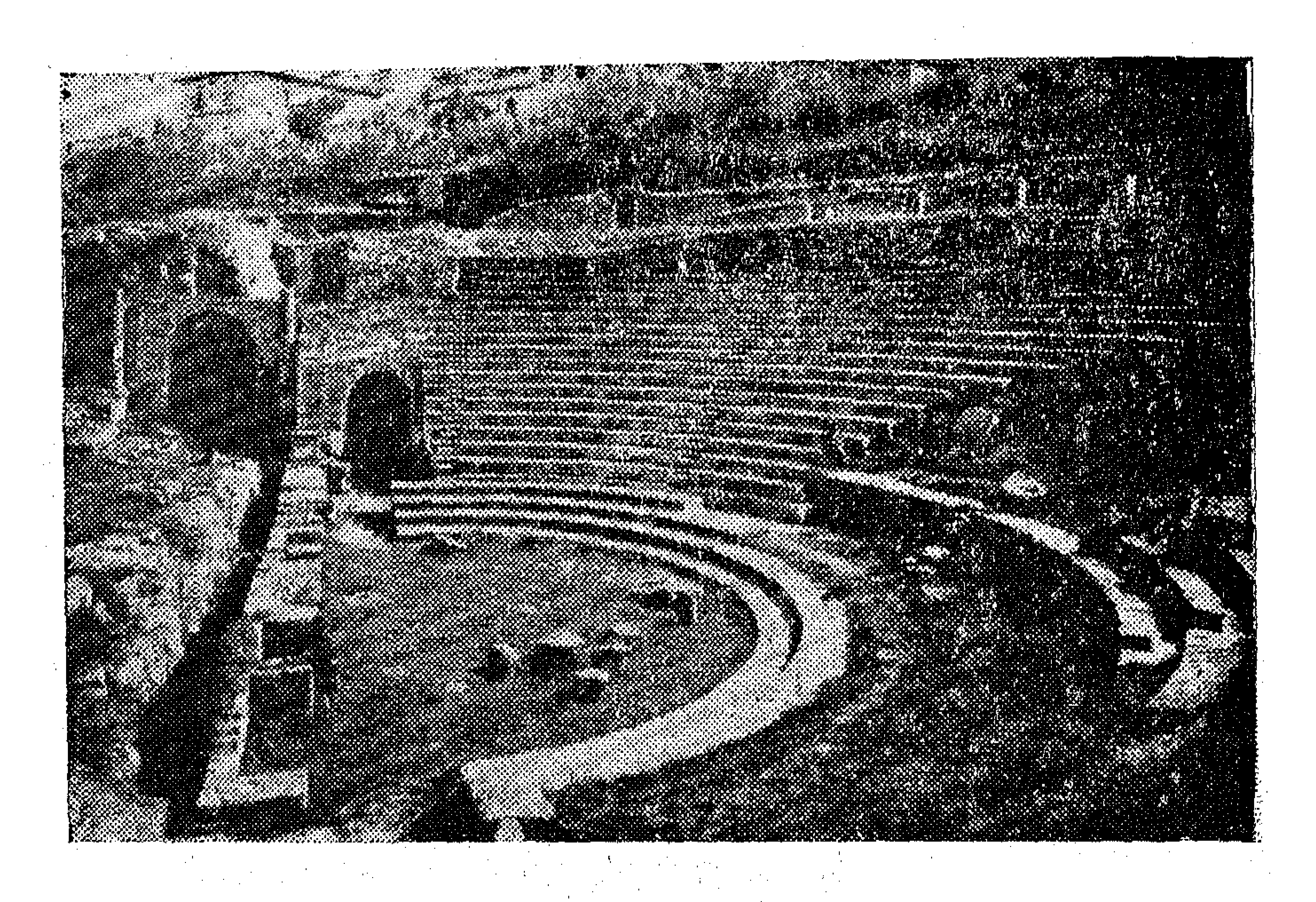
ان عدد أيام الأجازات التى تقام فيها الاحتفالات «لودى Ludi» والتى تعرض فيها المسرحيات كان يزداد دائما وكانت الاحتفالات اما دينية رسمية لتكريم الآلهة او غير دينية تحت اشراف الدولة بما فيها العرض المسرحى والموظف المختص به يسمى مدير الانتاج المسرحى dominus gergis وكانت اقدم هذه الاحتفالات تسمى « Ludi Romani » اى الاحتفالات الرومانية ، لتكريم الاله الأكبر جوبتر Jupiter وهو عند اليونان زيوس ، هذه

الاحتفالات كانت تقام فى سيرك ماكسيموس Maximus أقدم بنـاء للمباريات فى روما وكانت تمثل فيه تراجيديات للشاعر اندرونيكوس ٢٤٠ق.م . وقد اقيمت بعد ذلك فى ٢٢٠ ق.م اعياد دينية أخرى لتكريم نفس جوبتر سميت الأعياد الشعبية Ludi Plebei وكان عرضها فى سيرك فلامينوس Circus Flaminius ثم ابتداء من سنة ٢١٢ ق . م اقيمت اعياد لتكريم الاله ابوللون اسمها Ludi Apollinares وفى ١٩٤١٤ ق.م اقيمت اعياد ميجاليسيا Megalesia من اسم ميجالى ميتير Megale Meter اى الام الكبرى Magna Mater لتكريم الالهة الام الكبرى كيبيل Cybele وفى كل هذه الأعياد وغيرها كان يقام فيها للتمثيل منبر أو منصة اى مسرح موقت من الخشب فى ساحات عامة امام المعابد او فى المبانى المخصصة لمباريات الألعاب الرياضية ولكن ابتداء من ٢١٤ ق.م أصبح يقام عرض مسرحى لمدة اربعة ايام فى الاحتفالات الرومانية Ludi Romani قبل بدء احتفالات سباق السيرك والمصارعة ثم ابتداء من ٢٠٠ ق . م كان عدد ايام العرض المسرحى فى روما من ١١ إلى ١٧ عرضا وقد زاد هذا العدد فى عهد اغسطس فكان عدد ايام الاحتفالات والمهرجانات المسرحية من ٢٠ إلى ٤٨ احتفالا (Livy xxix,43) ويضاف إلى هذه العروض المسرحية الرسمية فى احتفالات أخرى جنائزية Fenebri ثم احتفالات النذور Ludi Votivi اى مسرحيات تعرض فى ايام الانتصارات .

وهكذا نجح التياترو فى اثبات وجوده والوقوف على قدميه

متأقلما فى هذا العالم الجديد عليه ، وهو نفسه جديد على ارضه ووسطه ، فى المدرجات بجانب المصارعة وسباق السيرك التى كان الشعب شغوفا بها وظل على حبه لها وتسليته بها حتى الغى قيصر السيرك وأصبحت مدرجات المصارعة سهلة التحول ولو جزء منها إلى تياترو حتى لنجد فى كل المدن الايطالية كثيرا من المدرجات وقليلا من التياترو ولا نجد إلا نادرا جدا من السيرك ولكنه فى افريقيا كان يفوق آثار التياترو والمدرجات وكما ذكرنا سابقا فان اضمحلال الكورس وانحسار دائرة الاركسترا شيئا فشيئا لارتباطها به حتى اقتصر الكورس على ملء فراغ فترة تبديل الممثلين لملابسهم وظل هو والموسيقى فى عهد الكوميديا الحديثة شيئا ليس له نفس اهمية الكورس القديم ولكنه ظل باقيا فلم يلغه ميناندر شاعر الكوميديا الحديثة اليونانى فاستمر فى العصر الهيلانى كذلك إلا ان الأمر يتطور على ارض روما فيختفى الكورس ويصير موضع الموسيقيين بين الممثلين على المسرح وقد كانوا يقومون أيضاً بالغناء فكان ذلك امتدادا للكورس القديم على المسرح بدل الاركسترا القديمة، وينتهى دور الاركسترا كمكان للكورس والانشاد والموسيقى فاصبحت الاركسترا نصف دائرة بعد ان زحف المسرح عليها مما كانت نتيجته ان خشبة المسرح (المنصة) عند اليونان كانت محدودة جدا لوجود الاركسترا الكاملة الواسعة أما عند الرومان فكان المنبر كبيرا واسعا عوضا عن عدم استعمال الاركسترا المتضائلة التى أتى المسرح على نصفها واصبح قطر دائرتها هو الخط الأمامى المنبر وبقى نصفها الآخر مكانا لمقاعد الشرف من الممتازين والصفوف

الأولى التى ورائها ، وعدد ١٤ صفا مخصصة للفرسان. فكان يغطى معظم أرض نصف دائرة الاركسترا أمام صفوف المقاعد الأولى اى الجزء البعيد عن المسرح بأرصفة عريضة (شكل ٢٠) توضع عليها كراسى غير ثابتة للممتازين واعضاء المجلس (ديكوريونيس Decuriones) فى القرى وضيوف الشرف أما الجزء القريب من المسرح فكان خاليا ومفروشا بالموزايكو (الفسيفساء) الدقيقة الرقيقة التى لا تحتمل مقاعد عليها وكانت تزود أحيانا بأحواض الماء المعطر يفوح شذاه فيملأ المكان بشذا عطره واحيانا تكون « احواضا كبيره للماء « Aquacadi اكواكادى » تستعمل لرقص الحسان فى الماء اى (نيمفايوم Nymphaeum)وقد كانت هذه النيمفايا اى احواض الباليه المائى والسباحة واسعة الانتشار فى عصر الامبراطورية وجد منها فى شمال افريقيا ــ مدينة ليبتيس ماجنا (ليبيا) وفى اسبندوس بآسيا الصغرى وكانت تحاط بالحدائق وكانت مداخلها بشكل قباء أعمدتها من مختلف الأحجار ذات الالوان البديعة، وكانت احيانا تلحق ببيوت الأغنياء وتوجد فى الحمامات العامة وفى التياترو ان جاز ان نسمى ما يلحق بالتياترو منها كذلك . وربما تحول بعضها فيما بعد إلى حمامات عامة للسباحة فالواقع ان كثيرا من المسارح قد تغيرت فيها الاركسترا إلى احواض كبيرة وقد كان ذلك امرا شائعا فى العصر الرومانى الامبراطورى مثل تياترو كورنث الذى انقلبت فيه الاركسترا إلى حوض ماء كبير بعد ان وسعت حتى شملت مقاعد العشرة صفوف الامامية وبنيت حواجزها وأرضيتها بحيث لا ينفذ منها الماء وطبعا لم يكن استعمالها



(شكل ٢٠)

نصف دائرة الاركسترا الرومانية والمدرجات العريضة التى توضع عليها الكراسى المتحركة وأمامها واجهة المنصة (pulpitum) ومدخل جانبي عليه احد « اللوجين أى التريبوناليا » المقامين على مدخلى التياترو .

(تياترو Fiesole شمال شرق فلورنس)

لتمثيل مواقع حربية بمراكب رمزية بل كانت فعلا نيمفايوم
nymphaeum باللاتينية أو نيمفايون nymphaion باليونانية
حقيقية اى حوض تقوم فيه فرق الحسان برقص الباليه المائى
أو الرقص المعبر وهن يلبسن ملابس خاصة تكشف عن
اجسامهن اكثر من المايوه البكيني وكان هذا الفن هو الباليه
المائى او الرقص المعبر وهنا يجب ان نشير إلى ما ذكرته السيدة
« مارجريت بيبر M. Bieber » من ان الباليه يعد بانتوميم
اذا كان رقصا منفردا اما إذا كان جماعيا فهو ميموس Mimos .

ولكني اعتقد ان هذا التحديد للفظ الباليه لا يقوم على
اساس اذ هو يخالف ما ذكره لوكيانوس فالتفرقة بين البانتوميم
والميموس امر غير مقبول فالمقصود من كليهما التقليد الحركى
سواء كان جماعيا او منفردا . والأصل كما يقوم لوكيانوس
ان كلمة البانتوميم تعنى الممثل الراقص نفسه والرقص الجماعى يعنى
جماعة من البانتوميمى Pantomimoi كل يقوم بالتقليد بالحركة فى
فى حدود دوره تجمعهم قصة واحدة فقد ذكر لوكيانوس ضمن
الرقص المعبر رقصة « الهيبورخيما hyporchema » وهى رقصة
جماعية تعبر عن أغنية تسمى « هيبوراخيما » وعلى ذلك فانى اعتقد
ان الاصح ان يكون لفظ « الباليه » شاملا فى الدلالة على الرقص
التعبيرى القديم بدون تحديد .

كان لفن الباليه فى الماء مواضيع أو قصص اصولها ميثولوجية
يقوم بتقليدها ويستمد منها مواضيع يعبر عنها بالرقص مثل القصص
الخرافى (للاقيانوس) اله البحر والأنهار وزوجته ثيتيس Thetys

ثم قصص النيرايدس Nereides الميثولوجية وعددهن ٥٠ نيمفاى « Nymphai جنيات » وفى قول آخر ٢٠٠ جنيه « بنات نيريوس Nereus » اله من آلهة البحر وامهن دوريس Doris بنت الاقيانوس ويظهرن فى الماء راكبات التريتون Tritôn (ابن اله البحر نبتون) او على ظهور « الدرافيل » محبات للبشر يظهرن على سطح الماء لمساعدة البحارة اذا وقعوا فى محنة أو يتسلين بالألعاب الرياضية وكن معبودات لأهل الجزر ويعشن مع ابيهن وامهن فى أعماق الماء وكذلك موضوع خرافة لياندروس Leandros وحبه لهيرو Hero كاهنة افروديت وكان يسبح من اجلها كل ليلة عبر (الهلسبوت) الدردنيل ليزورها فى برجها فى جزيره لسبوس Lesbos يرشده نور ضئيل ينبعث من البرج ، ويضل طريقه اثناء زوبعة ويغرق فتحزن عليه هيرو وعندما ترى جثته فى الصباح على الشاطىء تلقى بنفسها من البرج وتموت . كل هذه قصص يستوحون منها مواضيع تعبر عنها الراقصات فى الماء « بالليريناس Ballerinas »

وقد نتخيل ما يقمن به هاتيك الراقصات السابحات الفاتنات من جنيات الينابيع « Nymphai » من لوحات راقصة شائقة تنعكس من تلك الصورة الحلوة الجميلة الرائعة التى رسمها الشاعر هيزيودوس « Hesiodos » التى ورد وصفها على لسان الكاتب لوكيانوس فى تسبيحه فى « هيكل » فن الرقص المعبر الذى بناه بروحه وقلبه وعقله وقلمه فى كتابه «عن الرقص Peri Orcheseôs » وقام بهراهبا يشدو بمناجاته وابتهالاته حتى لان قلب كراتون (Kratôn احد شخصيتى حواره) وكان جاحدا لا يلين كافرا غير مؤمن بالبانتوميم

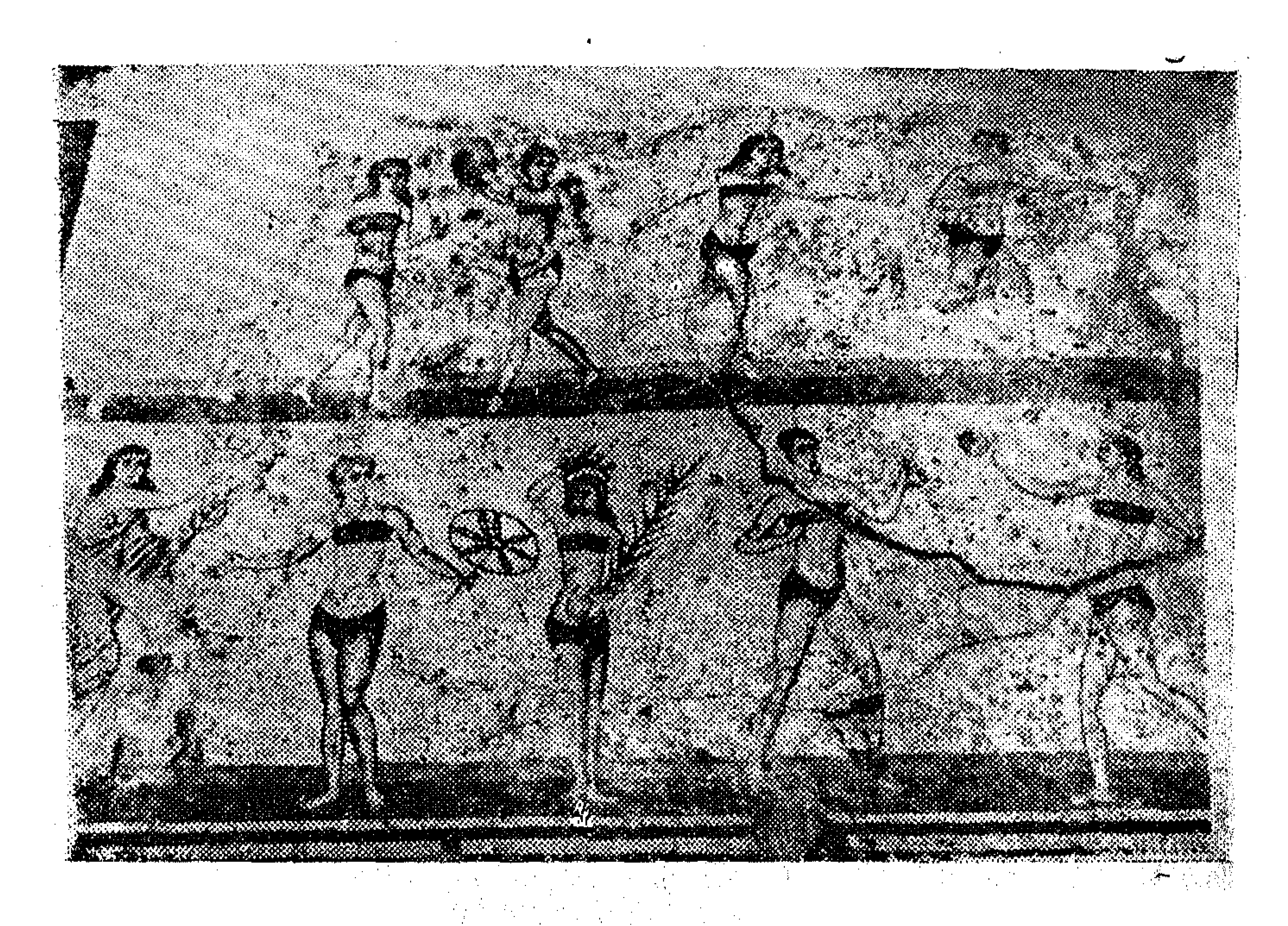
فاهتدى وصدق وأتى مقتنعا يطلب من ليكينوس (Lykinos الشخصية الأخرى فى الحوار) ان يدخله محرابه . هذه اللوحة الراقصة المعبرة الناطقة بإيمان الشاعر هيزيود برسالة الرقص للاله زيوس وبناته آلهات الفنون « Mousai » فى شعر رقيق عذب رائع الخيال خلاب فيه هارمونية تربط بين حلاوته وصورته فى ايقاع ناعم وتناسق خلاق ، صورها هيزيود الذى لم يكن يعلم شيئا عن رقص آلهة الفنون ولم يعرفه أو يسمح به من أحد تمثله بخيال وعين الشاعر الملهم عند طلعة الصباح الباكر مستلهما من الفجر وحى الصورة الشعرية وكأنه يرى الآلهات يرقصن فبدأ شعره ناطقا بأروع وأعظم ما يملك من مديح وثناء عليهن بانهن « يرقصن بكرة رقيقة حول ماء النبع البنفسجى ويدرن حول مذبح ابيهن » (لوكيانوس ، الرقص ٢٤) .

هذه صورة أصيلة لهيزيود الشاعر الذى اتى بعد هومر مباشرة. وربما نجد فيها مثلا يعطينا فكرة عن بعض لوحات كانت تشكلها راقصات الباليه المائى Ballatrices أى Ballerines امام المشاهدين فى احواض السباحة « aquacadi » على بعد خطوات أمام مقاعد الممتازين من المشاهدين فى ما بقى من الاركسترا القديمة امام المسرح او المنبر وهن شبه عاريات يرقصن ويلعبن بحركاتهن الرشيقة واجسادهن البضة اللدنة حول الماء وعلى صفحاته فى احواض السباحة المعطرة ، فى فترات الاستعداد بين المسرحيات فى التياترو وفى ملاهى النيمفايا المنتشرة فى اقاليم الامبراطورية فى ذلك الوقت.

وقد وجـــدت موزايكو رائعة فى مدينة بيازا ارمرينا Piazza Armerina فى صقلية تمثل هذه النمفايوم وعشرة بنات

رياضيات وراقصات باليه بالليريناس يلبسن ملابس ماء تكشف عن معظم أجسامهن ، وواحدة منهن تلبس باللا palla (قميص يونانى) وعند الرومان لباس للمرأة مثل التوجا للرجال مفتوح وشفاف وفى أيديهن تيجان الفوز وفروع الغار وزعف النخيل دليل انتصارهن كرياضيات (شكل ٢١) وربما كانت هذه الفسيفساء قد صنعت للامبراطور ماكسيميانوس هرقليوس فى أواخر القرن الثالث الميلادى .وفى بلدان اخرى كانت توضع فى الاركسترا احواض من الفخار كبيرة مستطيلة أو بيضاوية تعرض احيانا فيها حيوانات مائية مثل التماسيح أو فرس البحر وقد كان ذلك منطقياً فالجزء من هذه الاركسترا الملاصق للمنبر او القريب منه جدا يجعل المشاهدة منه عسيرة جداً بل مستحيلة .

واما صالة المشاهدين او التياترون theatron باليونانية والتياتروم theatrum باللاتينيةوايضا الاوديتوريوم auditorium او كافيا cavea فقد كانت طبق الأصل لصالة المشاهدة فى التياترو اليونانى إلا ان مداخل التياترو على جانبي الاوركسترا والمسرح parodoi — باليونانية قد تغطت بقبو بنى فوقهما « لوجان » على اليمين والشمال تسمى تريبوناليا tribunalia كشكل (٢٠ ص ٣٠٩) يجلس فى احدهما الامبراطور والممتازون والشخص الذى أخرج وأعد الرواية ، واللوج الثانى تجلس فيه الامبراطورة وكاهنات الإلهة فستا Vesta الهة النار المقدسة او شعلة التطهر المقدسة ، وعند اليونان تسمى هستيا . وقد ربط بناء القبوين اللذين يحملان هذين اللوجين فوق المدخلين بين التياتروم والمسرح ، فاصبح التياترو

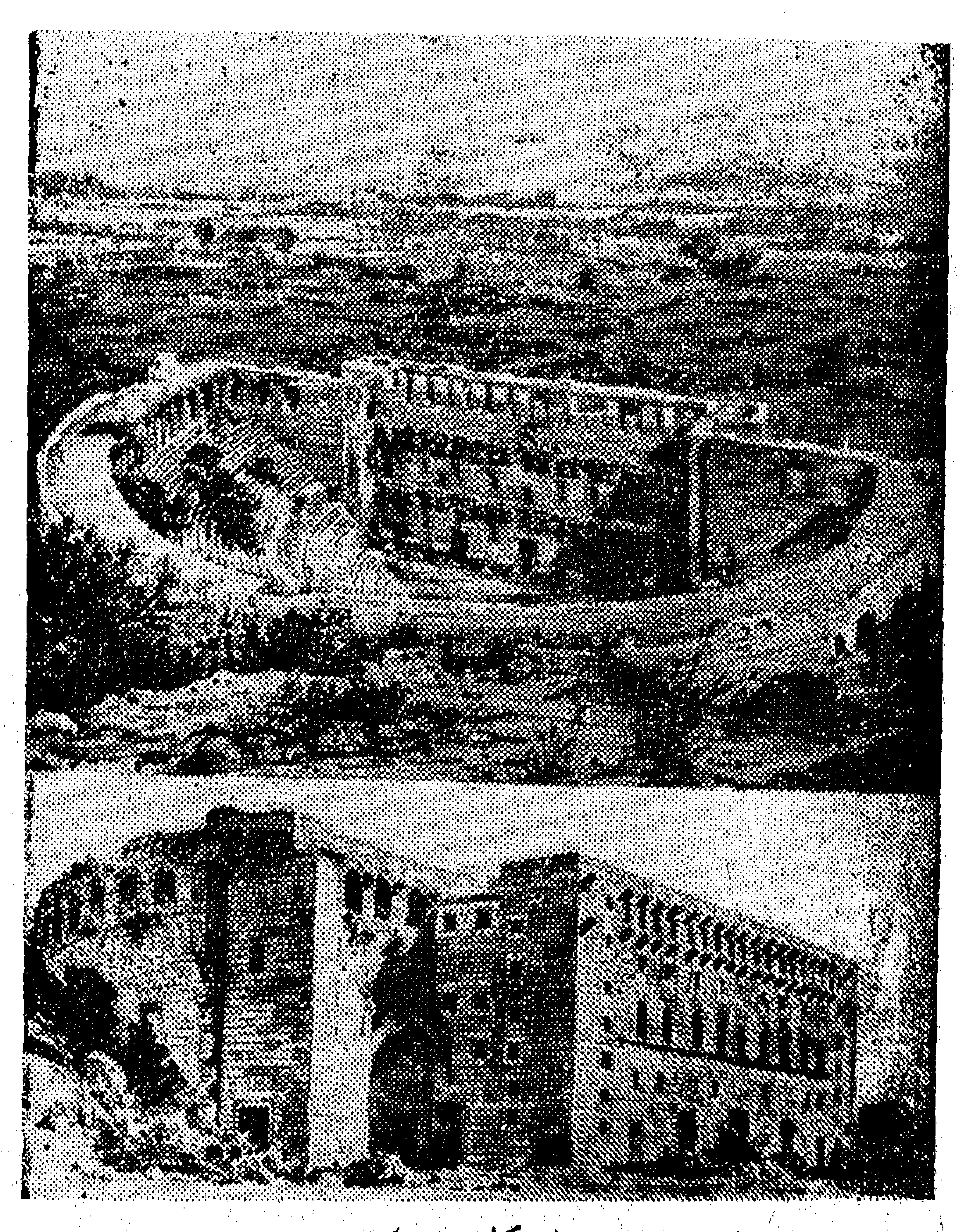


(شكل ٢١)

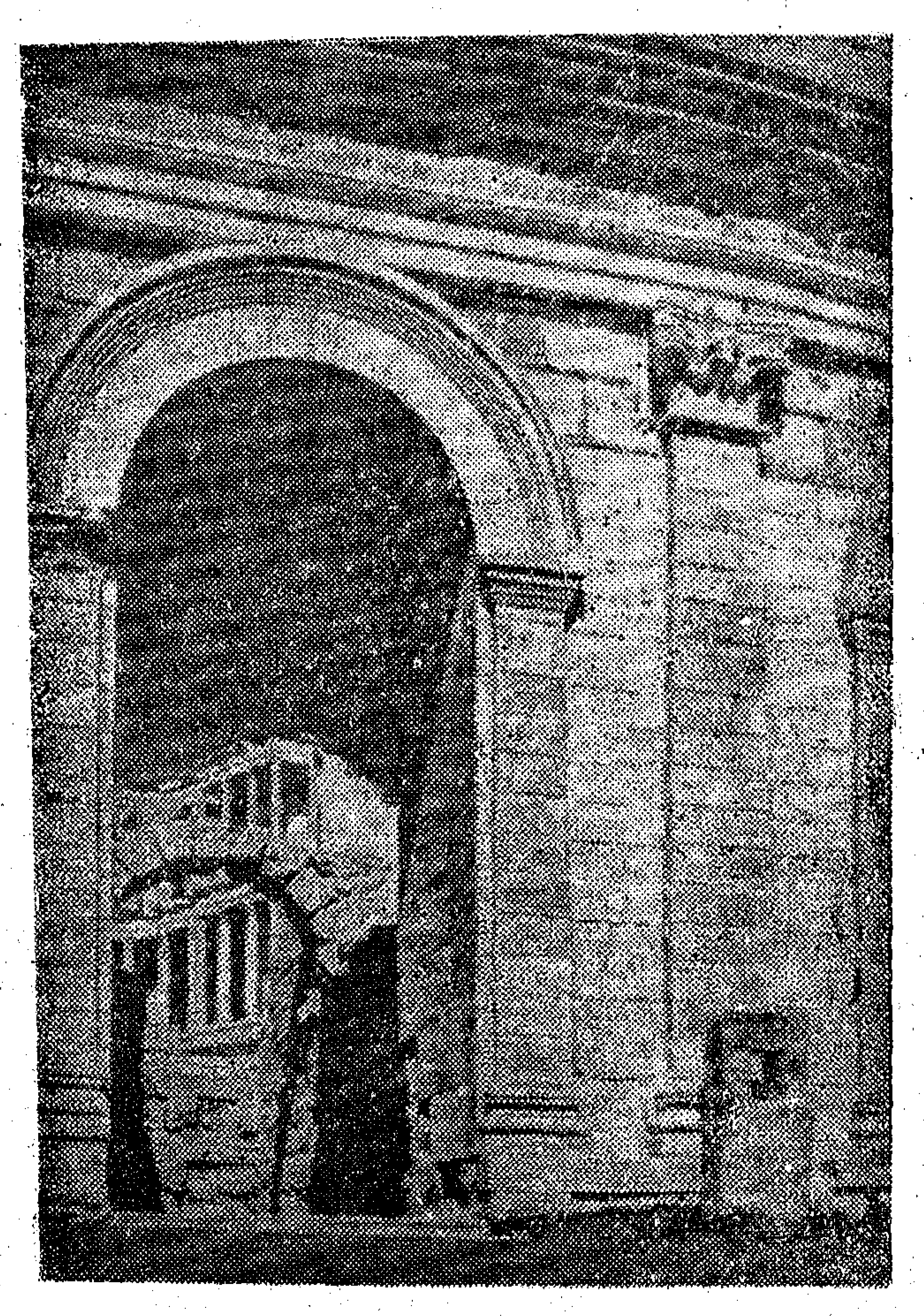
راقصات الباليه المائى

(نيمفايوم بيازا ارمرينا بصقلية)

الرومانى وحدة معمارية مترابطة ، الأمر الذى كان ينقص التياترو اليونانى القديم ، كما وجد فى تياترو بومبى واورانج « Orange » — وتمجاد « Timgad » بالجزائر — ودوجا « Dugga » بتونس فى شمال افريقيا ثم فى تياترو اسبندوس « Aspendos » فى « بامفيليا » جنوب آسيا الصغرى ، ثم تياترو عمان فى فلسطين (وكانت تسمى امونيتس « Ammonites » نسبة لشعب فلسطين الذى كان صاحب السيادة على اليهود وقد كانت تسمى فيلادلفيا فى عهد بطليموس الثانى) وقد وجد بين هذه البقايا اعمدة كثيرة من خلفية المسارح « سكاينا فرونس Scaena Frons » بتيجانها الكورنثية ولا تزال صالة المشاهدة جيدة الحفظ ، أما تياترو اسبندوس Aspendos فيعتبر احسن تياترو رومانى خالص جيد الحفظ واهم مبنى رومانى فى آسيا الصغرى (شكل ٢٢) وقد بناه ماركوس اوريليوس (القرن الثانى م) . وقد وجد ايضا فى مدينة بالميرا Palmyra (مدينة تدمر الآن) تياترو من عهد الامبراطور هادريان ثم آخر من القرن الثالث ق. م فى مدينة انطاقية (انتيوخيا) عاصمة سوريا من عهد سولوكوس الاول خليفة الاسكندر الاكبر . واكبر تياترو فى شمال افريقيا هو تياترو سبراطه Sabratha من عهد الامبراطور سبتم سفيروس Septimius Severus فى ليبيا (شكل ٢٣) وهكذا أصبح التياترو وحدة تامة الامتزاج بين الثلاثة عناصر التى كان التياترو اليونانى القديم مكوناً منها : الاركسترا « orchestra » وصالة المشاهدة ثياترون « theatron » والمسرح سكينى « Skené » وقد فقدت كل واحدة منها استقلالها



(شكل ٢٢)
المنظر الداخلى والخارجى لتياترو اسبندوس
(بامفيليا بآسيا الصغرى)



(شكل ٢٣)

باب مدخل تياترو سبراطة (ليبيا) وداخله تظهر خلفية المسرح

« سكاينا فرونس Scaena frons »

ونفس الصالة كافيا « cavea » كانت على غرار الصالة اليونانية تماماً الا وجود الفوميتوريا vomitoria فى التياترو الرومانى الذى لم يتقيد بمدرج التل الطبيعى الاصم وهى ممرات تجرى مختفية تحت مدرجات الصالة يخرج منها المشاهدون إلى الأبواب الجانبية كاسنفصل ذلك بعد قليل، فهى مكونة من اقسام فوق بعضها يفصل بين كل قسم من اسفل الى اعلى الحزام ديازوما « diazoma » الذى ذكرناه وهو عبارة عن ممر بين هذه الاقسام يقطع الصالة بالعرض ويقسم اقسام مدرجات المقاعد قسمين أو ثلاثة فوق بعضهما كل قسم يسمى ماينيانوم «maenianum» باللاتينية حسب حجم التياتروم والديازوما اى الممر بين هذه الأقسام ويسمى باللاتينية برايكينكتيو « praecinctio » ويحيط بهذه الممرات الافقية بين المقاعد حاجز مرتفع به فتحات متعددة يسمى « بالتيوس balteus » يمنع وينظم الدخول إلى اقسام الصالة الا من فتحاته وكذلك كان امام صف المقاعد الامامية سور مرتفع يفصل بين المقاعد وبين الاركسترا .

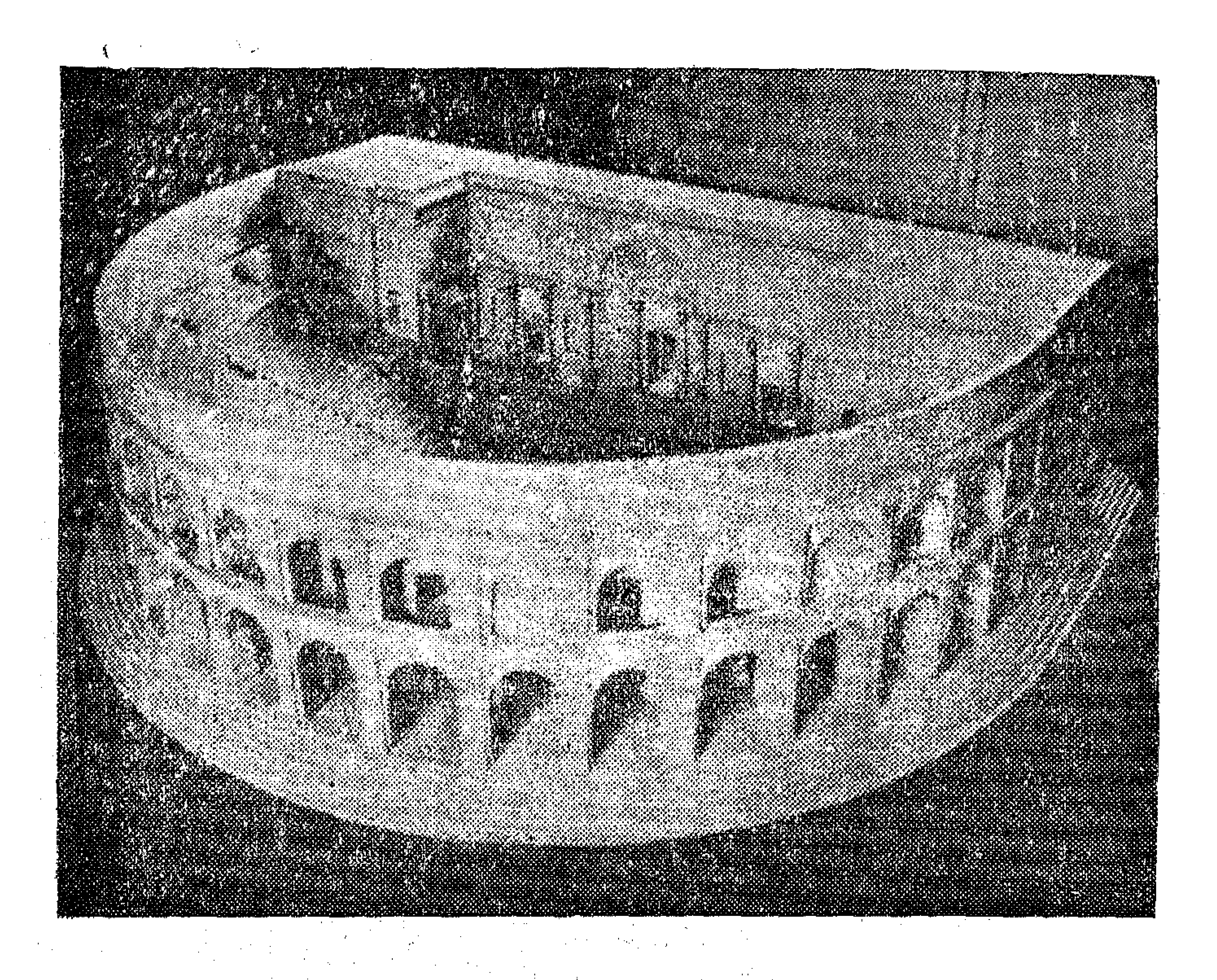
هذه الاقسام ماينيانا « maeniana » كانت تقسمها السلالم المرتفعة من حول الاركسترا حتى اعلا المقاعد وعددها سبعة فروع سلالم تقسم هذه الأقسام الى اجزاء تسمى « كوناى cunei والمفرد cuneus كونيوس » — أى بشكل مسمارى — ونظراً لأن صالة المشاهدة مستديرة حول الاركسترا فان فروع السلالم فى الأقسام العليا تتضاعف عنها فى القسم الأسفل باتساع الأقسام العليا من الصالة التى تشبه المروحة فاتساع طرف المروحة العلوى كان يحتوى على عدد مقاعد اكثر، مما استلزم انشاء فروع قصيرة من السلالم تبدأ

من منتصف المسافة بين نهايةفروع السلالم (فيتروفيوس V, VII)
حتى الحزام الثانى وهكذا تتضاعف الفروع فى القسم العلوى من
التياترو(Vit. V,VII) كما بيناذلك فى الفصل الخاص بتذاكر التياترو.

وقد كان للتياترو الرومانى فى العهد الامبراطورى مداخل عدة
اثنان منها من ناحية الاركسترا اى « البارودى parodoi » على
جانبي المسرح وهما المدخلان الأصليان من عهد التياترو الأول
ومنها يصعد الجمهور من حول الاركسترا الى صفوف المدرجات
فى التياتروم ، وتوجد ايضاً مداخل أخرى للجمهور من الشارع
الجانبي المنحدر ، ويدخل منه الناس الى القسم العلوى من الصالة اى
حيث توجد « البواكى » التى تتوج الصفوف العليا وينزلون منها الى
كل الأماكن ، وقد وجد فى تياترو دوجا Dugga بالجزائر خمسة
ابواب فى الحائط الخلفى أهمها كان باب الوسط ولا زال موجوداً
هذا الباب حتى الآن ، وذلك طبعاً فى حالة ان يكون التياتروم أو
الاوديتوريوم قائم على سفح تل مثل التياترو اليونانى القديم وقد
كانت ميزة هذا الوضع انه أصلب وأقوى أساساً للصالة ومقاعدها
ومن الناحية الاقتصادية كان أقل تكاليفاً من الصالة التى تبنى على
مدرج صناعى من العقود المبنية بعيداً عن منحدرات التلال
الطبيعية ثم أيضاً توفير جهد عمل التدرج المطلوب فى بناء
هذه المدرجات أى الكافيا cavea الرومانية . إلا ان التقدم
المعمارى ساعد على اقامة التياترو على ارض مسطحة كوحدة مستقلة
واستبدل منحدر الجبل بعقود من البناء مقببة(Vit. V, VIII)ويذكرنا
هذا بالوضع الأول البدائى للمقاعد الخشبية المؤقتة ، وهذا الوضع

الجديد له ميزة هامةهو التخلص من سيطرة المكان الطبيعى ومن ثم فقد اصبح التياترو يبنى فى قلب المدن وفى كل مكان وهنا يظهر الفارق كبير جدا بين التياترو الرومانى واليونانى فقد كان التياترو اليونانى بنشأته الدينية الأصلية لا يبنى إلا فى رحاب معابد الآلهة مثل تياترو ديونيسوس فى اثينا وغيره اما التياترو الرومانى فلم يكن دينيا ولم يرتبط بمعبد بل هو جديد فى روما لا يتقيد بمكان ما (شكل ٢٤)

ثم فارق آخر هام بين التياترو فى العهدين نشأ من عدم ارتباط التياترو الرومانى بمدرج التل الطبيعى كالتياترو اليونانى وقيام مدرجات الكاويا او الاوديتوريوم او التياتروم اى صالة المشاهدة فى التياترو الرومانى على عقود مبنية على خلاف مدرجات التياترو اليونانى القائمة على مدرجات التل الصماء، هذا الفارق هو انه امكن تصميم «مخارج اى ما يسمى Vomitoria والمفرد Vomitorium» اى سلالم صغيرة تنزل إلى دهاليز ممتدة تحت المقاعد فى الأقبية المقامة عليها صالة المشاهدة وموزعة بانتظام على مسافات متساوية بين المقاعد فى كل اقسام الكاويا « maeniana » بحيث انه اثناء الخروج بعد انتهاء العرض، تنزل منها الجماهير إلى الدهاليز المؤدية إلى ابواب التياترو الجانبية، كذلك امكن عمل ممرات تحت الممرات التى تقطع التياتروم بالعرض وتفصل بين أقسام التياتروم اى « Praecinctiones » او باليونانية الديازوماتا هذه الممرات المختفية تحت الديازوماتا تحتوى على سلالم صغيرة تتصل بفرع السلالم بين مقاعد المشاهدين الصاعدة إلى الصفوف العليا ثم انها تتصل ايضا بممرات الخروج



(شكل ٢٤)

تصميم تياترو هرا كولانيوم من عهد بومبي (روما)

وتظهر على جانب الصفوف العليا من الاوديتوريوم بين المقاعد فتحات الفوميتوريا

الممتدة تحت المقاعد « فوميتوريا Vomitoria » التى تؤدى إلى ابواب الخروج العديدة بعد انتهاء العرض ، ولم يكن ذلك قاصرا على التياترو فحسب بل كانت فى تصميم الكاويا فى السيرك والمدرج « الامفيثياترون » أيضاً كما نراه واضحاً فى مدرج «فارونا Varona » شكل ٣٠ ، ووظيفة هذه الفوميتوريا لم تكن قاصرة على خروج المشاهدين فقط بل كانت الجماهير تدخل من الأبواب الجانبية إلى هذه الممرات المختفية تحت الصالة ليصلوا الى كل الصفوف فى صالة المشاهدة عند ابتداء العرض أيضاً ، بالإضافة الى دخولهم من المدخلين الأصليين الأولين البارودى أى من تحت القبو الذى يحمل التريبونا ليا اى مكان جلوس الامبراطور والامبراطورة على يمين وشمال المنبر كما ذكرنا ، وفى التسجيل الفوتوغرافى الرائع لآثار التياترو المنتشر فى مدن شمال افريقيا وخصوصاً تياترو سبراطه « Sabratha » وليبتيس الكبرى « Leptis Magna » فى ليبيا صور عديدة تظهر فيها بوضوح الفوميتوريا — انظر :

Roman Africa in colour phot. by R. Wood, Introd. by M. Wheelr

Cities in the Sand—Leptis Magna and Sabratha in Roman Africa ,by Kenneth D., Mattheus Jr. »

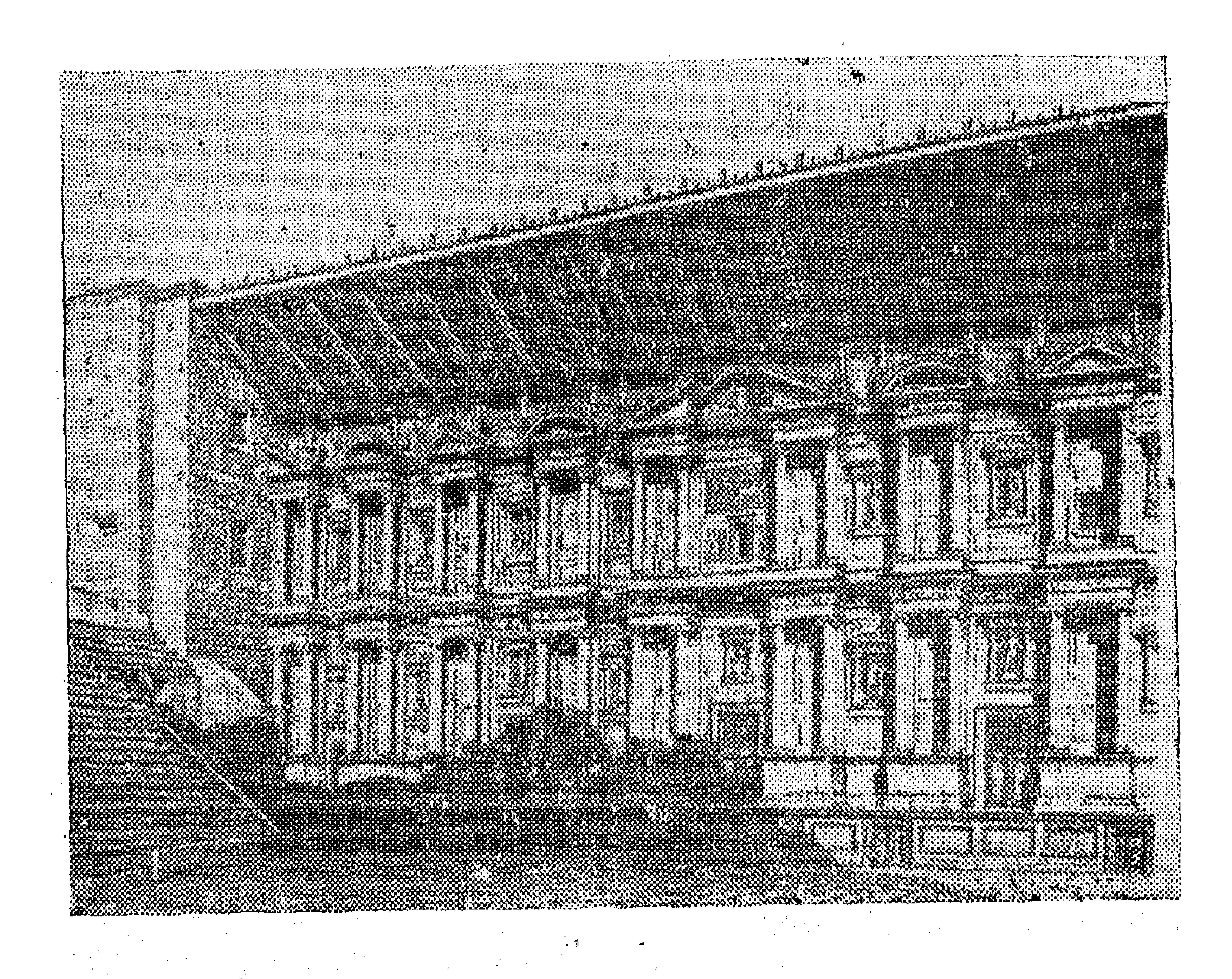
وأصبح فى قدرة بناته التحكم فى استغلال وسائل الإسماع acoustic كما ذكرنا سابقاً ، وكانوا يأخذون فى اعتبارهم أيضاً اختيار المكان الصحى الذى يبنون عليه التياترو كما يقول فيتروفيوس (V. III) فكان معظمها يبنى إلى الشمال والشمال الغربى وأحياناً الى الغرب كاتجاه تياترو تمجاد بالجزائر . وقد كانت هذه القباء التى بنيت عليها الصالة ومدرجاتها بمثابة طبلة تساعد على انتشار

الصوت ، ومن أمثلة هذا النمط الجديد تياترو ماركايللوس Marcellus — فى روما ، وتياترو سيجونت Segonte فى اسبانيا ، وتيباسا Tipasa فى الجزائر ، وميداينا Medeina فى تونس ، وشهبا فى سوريا وفى تياترو ماركايللوس بالذات كان الجدار المحيط بالتياترو مكوناً من ثلاثة أدوار ، الأول على الطراز الدورى ، والثانى طرازه ايونى ، وكان الثالث كورنثى الطراز ، والفتحات التى بهذا الجدار والتى تؤدى الى داخل التياترو من الشارع ذات عقود مستديرة وكلها فى مستوى أرض الشارع وقد فتحت خصيصاً للدخول إلى التياترو من الشارع والخروج منها إليه عن طريق القوميتوريا ، وكان يسمح للشعب أيضاً ان يدخل من المداخل الرئيسية بارودى parodoi على جانبى الاركسترا والمسرح ثم يصعد إلى الأماكن العليا .

أما المسرح نفسه السكاينا scaena واسمه هذا مأخوذ من كلمة سكينى skene اى المسرح اليونانى المجال الخاص بالتمثيل والممثلين يسمى بروسكاينيوم proscaenium ويطلق هذا الاسم على الجدار الخلفى للمسرح اى خلفية المسرح وتقع خلفه الكواليس التى يطلق عليها اسم البوستسكاينيوم postscaenium وهذه الكواليس أو البوستسكاينيوم تحتوى على بعض الغرف الصغيرة الخاصة بملابس الممثلين التى يدخلون إليها يلبسون ويبدلون فيها ملابسهم وقد تغيرت هذه الكواليس او البوستسكاينيوم حسب تطورات التياترو الرومانى فى أماكنه المتعددة ، فمثلا كانت تقع وراء خلفية المسرح التى تسمى بروسكاينيوم proscaenium وأيضاً تسمى سكاينا فرونس

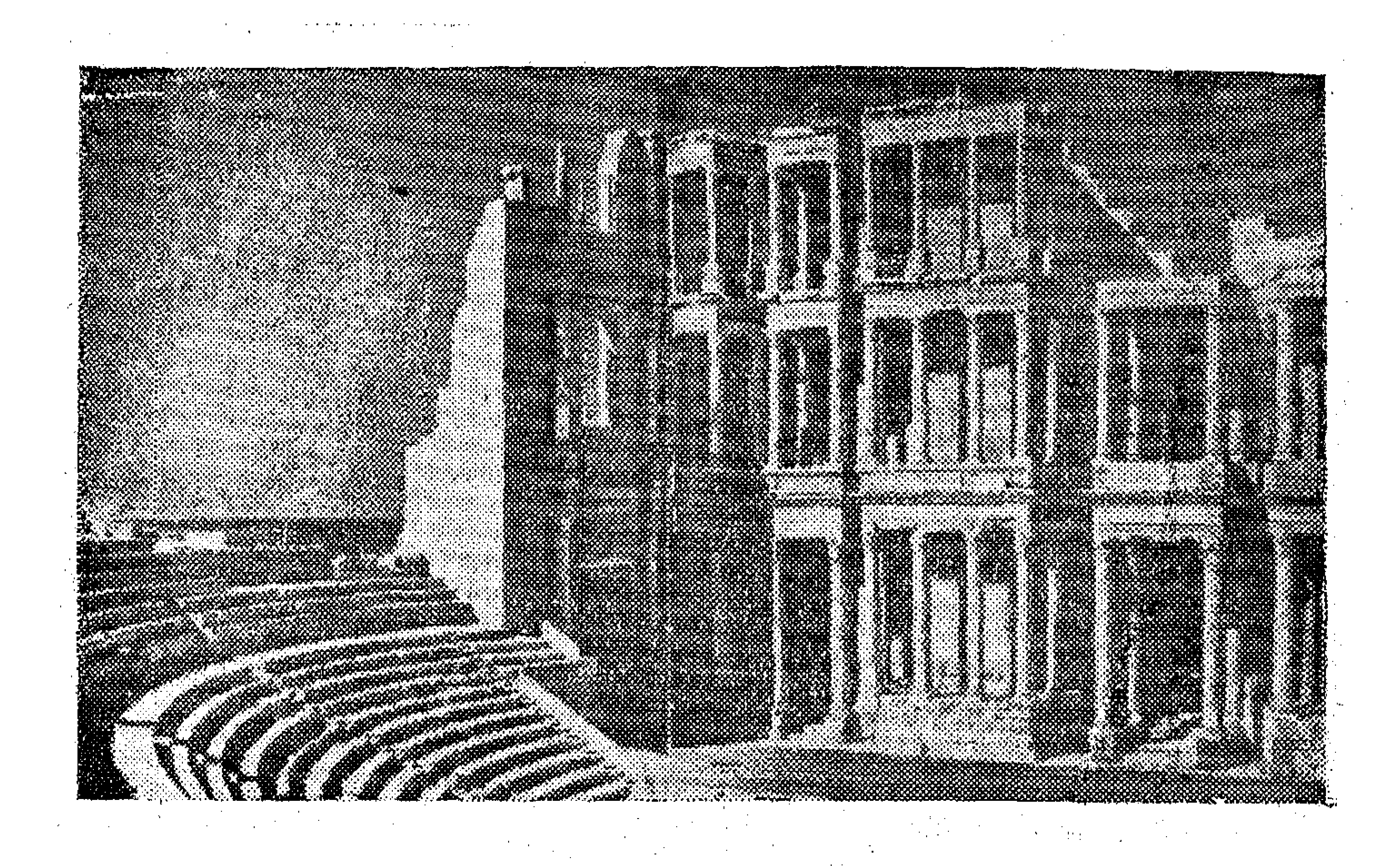
وتتصل الكواليس على جانبي الخلفية بالباراسكينيا Sceana Frons الصغيرتين على جانبي المسرح بسلالم وتجد ذلك واضحاً فى تياترو « دافنى » بجوار مدينة انطاقية فى آسيا الصغرى وفى تياترو أقاليم افريقيا الشمالية حوالى القرن الثانى الميلادى نجد ان الكواليس اى البوستسكاينيوم تتناقص حجما إذ ان حب الرومان للزخرفة والديكور المعمارى سبب التوسع فى عمق المسرح اى امام الحائط الخلفى مما أدى الى رجوعه الى الخلف لزيادة مساحة الديكور المسرحى على حساب غرف الكواليس التى تقع وراء الخلفية .

فى تياترو اسبندوس فى آسيا الصغرى كانت خلفية المسرح sceana frons — مكونة من ٤٠ عموداً من الرخام مثبتة بعيداً عن الحائط الخلفى وقد فقدت كلها ، أما الأعمدة التى كانت ملتصقة بحائط الخلفية فمثبتة كلها على قواعد من البناء مرتفعة كل عمودين بجانب بعضهما بين كل باب من الخمسة أبواب المفتوحة فى حائط الخلفية وتؤدى كلها الى الكواليس اى ما وراء المسرح ، كما ان الزينات التى فوق الأعمدة اى الأجزاء العليا الزخرفية وكذلك الأجزاء الزخرفيه العليا التى فوق أعمدة الدور الثانى كلها كانت ملتصقة بحائط الخلفية وكان فى أعلى هذا الجدار الخلفى أماكن لتثبيت عروق خشب قوية مائلة الى أعلى وممتدة على المسرح كالتندة تفرش عليها ألواح الخشب فتكون سقف المسرح (شكل ٢٥) وهذا السقف أيضاً كان وسيلة من وسائل تساعد على ان تنشر الصوت وترسله واضحا إلى المستمعين فى الكافيا اى الاوديتوريوم . وقد اختلفت أشكال الديكور على خلفية المسرح حسب العصور والتطور كما



(شكل ٢٥)
تصميم لخلفية مسرح تياترو اسبندوس (سكاينا فرونس)
وفوقه سقف المسرح

تظهر لنا آثار السكاينا فرونس فى تياترو سبراطة التى تعتبر أهم وأجمل وأكمل خلفيات التياترو الرومانى ، وهذه الخلفية لحسن الحظ بقاياها تكاد تكون سليمة وجدت فى تياترو سبراطة فى ليبيا ويتكون الديكور فيها من ٩٦ عمودا تكون ثلاثة أدوار بجانب الحائط الخلفى العالى للمسرح وتتناقص أطوال العواميد كلما تصاعدت الأدوار على الأبواب الثلاثة التى يدخل منها الممثلون باب الوسط regia (الملكى) وعلى جانبيه بابا الضيوف hospitalia على كل منها عمودان على دعائم منفصلة من البناء واحد على شمال الباب والآخر على يمينه ويحملان زخارف على قمة كل باب مستديرة أو مستطيلة كما سنرى وألوان هذه الأعمدة من الرخام الأبيض والبنفسجى والجرانيت الأسود والرخام الأخضر (شكل ١٢٥) فكانت مناظرها غاية فى الروعة ، وأحياناً كان الجدار الخلفى مبطناً بالزخارف الملونه وبه حنايا (نيش) توضع فيها تماثيل الآلهة والمؤلفين الكبار والشخصيات التمثيلية الممتازة ، وكانت الأعمدة تكون أكثر من طابق على حائط الخلفية كما ذكرنا عن تياترو اسبندوس فيما سبق وتمتد الزخارف والديكور على يمين وشمال المسرح اى كما كان فى المسرح اليونانى السابق الباراسكينيا وهى أيضاً عند الرومان باراسكينيا وكان أيضاً فى الجدار الخلفى ثلاثة أبواب ، باب الوسط ويسمى الباب الملكى regia وأما البابان الجانبيان فهما بابا الضيوف أو هوسبتاليا hospitalia أما الباب الملكى regia فكانت قمته مستديرة بشكل قبو ، وأما البابان الجانبيان هوسبيتاليا فكانت قمتهما مستطيلة . ومن تلك التسمية



(شكل ٢٥ ا)
بقايا خلفية مسرح سبراطة (سكاينا فرونس scaena frons) من ثلاثة طوابق
وجزء من صفوف الاوديتوريوم (ليبيا)

يظهر التغير البورجوازى الذى طرأ على التياترو الرومانى فى العهد الامبراطورى وكما ذكرنا نجد تغييرات تدل على الترف فى الاركسترا من حيث المقاعد والألعاب ورقص الماء فى النيمفايوم . . . الخ.

أما الجزء الأمامى من المسرح أى مايسمى بالمنبر pulpitum الذى كان يتم عليه الأداء المسرحى فكانت أرضيته من الفسيفساء مفروشة على خشب أرضية المسرح ، وكان عمقه إلى الداخل من الواجهة أمام الاركسترا حتى جدار الخلفية كما يقول المهندس فيتروفيوس يساوى نصف قطر دائرة الاركسترا وحائطه الأمامى أى واجهته التى تواجه نصف دائرة الاركسترا غير مرتفعة كثيراً ، فحسب ما يقوله فيتروفيوس كان ارتفاع المنبر عن أرضية الاركسترا خمسة أقدام حتى يتمكن الجميع وخاصة الجالسين فى الاركسترا من مشاهدة الأداء المسرحى، كما ان صفوف المقاعد فى التياترو الرومانى المقام بعيداً عن مدرج التل كانت قليلة الارتفاع نسبياً ، وقد كان المسرح الرومانى أعمق لان كل الممثلين والموسيقيين كما ذكرنا يعملون على المسرح بينما كان الممثلون اليونانيون الذين يعملون على المسرح اى سكاينيكى Scaenici قليلى العدد وأما الكورس والموسيقين من المشتركين فى التمثيل فيعملون فى الاركسترا وهم المسمون الثيميليكى thymilici نسبة لوجودهم فى الاركسترا مكان عملهم،وكانت واجهة المنبر مزينة بزخارف بديعة من حنايا توضع بها تماثيل وأوانى ثمينة أو نافورات للمياه صغيرة يتطاير منها ماء معطر يلطف الجو ويعبق هواء التياترو صيفاً بشذاه .

وكانت تغذيهـا أحواض مرتفعة على أبراج يبلغ ارتفاعها عشرة أقدام وجدت آثارها فى تياترو دوجا بالجزائروتياترو بومبى وكان فى اثنين من حنايا هذه الواجهة على طرفيها فى اليمين وفى الشمال سلمان يصلان سطح المنبر بالاركسترا على غرار مسرح الفلياكس وتوجد هذه السلالم كثيراً فى اقليم شمال افريقيا مثل واجهات منابر تياترو تمجاد بالجزائر من عهد الامبراطور سيبتم سفيروس وهو افريقى من هذه المقاطعة وقد اهتم كثيراً بمقاطعة شمال افريقيا وكذلك نجد هذه السلالم فى تياترو جميلة ثم تياترو بومبى فى روما وتياترو فينا ، وتعتبر بقايا تياترو تمجاد بالجزائر مثلا واضحاً لهذا المنبر أى البروسكينيوم فالجزء الباقى منه فى هذا التياترو عبارة عن فجوة أو حفرة عرضها ٣٠ متراً ونصف متر وعمقها ٤٨٠ سم وبها مجموعة من الأعمدة الحجرية مصفوفة ثلاثة صفوف كل صف ١٤ عموداً ولا بد انها كانت مرتبطة ببعضها بالألواح الخشبية التى كانت تحملها لتكون أرضية للمنبر وفى نفس الوقت كان هذا نموذجا أثريا لطريقة الطبلة التى تساعد على انتشار الصوت فهى مجوفة تحت الأرضية الخشبية للمسرح التى ظلت حتى الآن من التياترو اليونانى فى التياترو الحديث من الخشب دائماً ،

وهذا التجويف الذى تحت الأرضية هو ما يسمى hyposcaenium هيبوسكاينيوم ، أى الجزء الذى تحت المسرح ، أى البدروم ، أما فى مسرح تياترو دوجا Dogga أو Thugga فى تونس ، فتحت المسرح أى الهيبوسكاينيوم تظهر أرضية تحت أرضية المسرح نفسه قائمة على عواميد أقصر من عواميد أرضية المسرح وفوقها باب

فى أرضية المسرح نفسه تظهر منه الأشباح على المسرح التى تصعد من تحت الى الباب بسلالم قليلة تسمى سلالم خارون charôn أى سلالم الزبانية كما يسميها بوللوكس (Pollux IV,132) ، وتوجد فى الهيبوسكانيوم آلات للمسرح وستار يمكن استعماله باليد وفى مكان حجر من أحجار الحائط الجانبي خارج المسرح ، فتحة صغيرة على ارتفاع مستوى عين الشخص الواقف يمكن ان ينظر منها أحد القائمين على المسرح فيرى ما يجرى عليه ويمكن ن يهمس من هذه الفتحة شخص كالملقن مثلا المثلين ثم يمكنه الإشراف أيضاً على إدارة المسرح فيأمر برفع الستار عندما يحين الوقت ، أو يأمر الشبح بالظهور فى ميعاده ، ثم هناك فتحة أخرى أكبر تحت هذه الفتحة مباشرة ، تسمح لشخص ان يزحف منها إلى أسفل المسرح ، وهذه الفتحة يجب ان تكون فى الجدار الجانبي للمسرح من الخارج حتى تكون مختفية بعيدة عن صالة المشاهدين .

وطبعاً كان يعلق على خلفية المسرح سكاينا فرونس مناظر خاصة بكل رواية ، فخلفية المسرح التراجيدية لها منظر سكاينا تراجيكا sceana tragica وهو عبارة عن قصر أعمدته وقمم واجهته وتماثيله ومناظر أخرى من المستوى الملكى ، وإذا ما كانت المسرحية كوميدية فمنظرها « scaena comica سكاينا كوميكا وهو عبارة عن بيت عادى بشرفاته وشبابيكه والشكل العادى للبيوت العامة ، وان كانت المسرحية ساتير (أسطورة) كان المنظر سكاينا ساتيريكا « scaena satyrica » وهو عبارة عن منظر خلوى ريفى مرسوم فيه الأشجار والجبال والمزارع الريفية

(فيفروفيوس VI, 9) . وفى مقدمة المنبر على اليمين والشمال مكان يقام عليه إطار خشبي بشكل منشور له ثلاثة أوجه تعلق عليها مناظر ثلاثة مختلفة ، وهذا المنشور يدور حول نفسه فسمى « بيرياكتوس Periaktos » وقد تكلمنا عن كيفية تغيير هذه المناظر فى فصل التياترو اليونانى (فيتروفيوس VI, 8) .

ثم نأتى إلى فارق ظاهر آخر بين التياترو واليونانى والتياترو الرومانى هو الستار الذى يستعمل فى التياترو الرومانى ولم يعرفه التياترو اليونانى ، هذا الستار هو الستار الآلى الذى يرفع فيغطى المسرح عند انتهاء التمثيل وينزل فيكشف المسرح عند ابتداء التمثيل وهذا الاستعمال غير ما هومعروف عندنا ، فالستار إذا رفع يظهر المسرح ، وإذا أنزل يغطيه ، وذلك لان الستار الرومانى أو « اولايوم aulaeum » وجدت آلته فى أسفل المنبر أى فى هيبوسكاينيوم التى ترفعه من أرضية المسرح إلى سقفه فتغطيه بعكس ما عندنا إلى وقت قريب كان الستار ينزل من السقف إلى أرض المسرح ويغطيه . فقد عثر فى بقايا المسرح الرومانى تحت الأرضية أو فى باطنه بين صفوف الأعمدة الأولى وبين واجهة المنبر من ناحية الأركسترا فى الهيبوسكاينيوم من بقايا تياترو تمجاد فى الجزائر وپومبي فتحة مستطيلة بعرض المسرح تخرج منها حاملات الستار ، وهذه الفتحة فى أرضية المسرح توجد فوق الجزء الذى أشرنا إليه ، أى المسافة التى توجد بين جدار واجهة المنبر مباشرة من الداخل وبين الصف الأول من الأعمدة التى تحمل أرضية المنبر فى الهيبوسكاينيوم حيث وجدت فيها أسطوانات أو علب مفرغة

مجوفة ثابتة فى كل واحد من هذه الأسطوانات عمود من الخشب يتحرك ، ربط من أسفله بحبل ، وعلى قمة العلبة من الخارج عجلة مثبتة على حافتها ، يجرى عليها الحبل الخارج منها ، فاذا شد أحد الحبل يجرى بسهولة جاذباً معه العمود ، أى يرفعه إلى أعلى ، ثم ان طرف الحبل الآخر مركب أيضاً على عجلة أخرى مثبتة فى الحائط الداخلى للهيبوسكانيوم ومربوط فى هذا الجزء من الحبل ثقالة فعند رفع الستار ليغطى المسرح يجذب عامل الثقالة إلى أسفل فيشد معها الحبل بسهولة مع دوران العجلتين فترفع الأعمدة التى يكون الستار قد ثبت فى أعاليها فتغطى المسرح ، وعند ابتداء العمل يدق المنوطون بتوقيت حركة الستار أرض المسرح الخشبية بأحذيتهم الخشبية أيضاً كما ذكرنا فيما سبق فينزل الستار بفعل ثقل الأعمدة مع رفع الثقالات المثبتة فى طرف الحبال فى الحائط وسهولة انزلاق الحبال على العجل الدائر وتستقر الأعمدة داخل علبها ويطوى الستار نفسه بأن يبرم أو يلف حول إسطوانة تحت أرضية المنبر فى مستوى أرض الاركسترا وبعد إنزال الستار يغطى مكان الفتحات فى أرضية المسرح ، وعند انتهاء العمل يرفع الستار طبعاً وهكذا .

لم يكن الستار الاولايوم aulaeum هو الوحيد الذى يستعمل المسرح ، بل كانت تستعمل ستائر أخرى صغيرة تسمى سيباريا « siparia » والمفرد سيباريوم « siparium » ليست آلية بل كانت تنشر باليد ، وهذه السيباريا كانت تستعمل من قبل أثناء العصر الهيلانى (وفى تياترو الفلياكس أيضاً) لتغطية بعض مناظر

الأبواب الكبيرة أى « الثيروماتا thyromata » التى كانت تستعمل خلفية للمسرح الهيلانى عندما لا يكون عرض هذه المناظر مناسباً للتمثيلية ، وفى التياترو الرومانى كانت هذه الستائر أو السيباريا تعلق على بعض مناظر خلفية المسرح « scaena frons » عندما لا يتفق عرضها مع التمثيلية و بعد ذلك تطوى جانباً أو ترفع إلى أعلى ، وكان مكان حفظها بعد الاستعمال رف تحت سقف المسرح ، أعلى خلفية المسرح ، وكثيراً ما مثلت فى مناظر التياترو الباقية إلى الآن مطوية فوق أعلى خلفية المسرح على هذا الرف . وكانت هذه الستائر من خامة فاخرة ، وقد جلبت إلى روما بعض هذه الستائر الثمينة من برجامون فى آسيا الصغرى خاصة للمسرح ، وكانت تنزل من موضعها بواسطة خيوط حريرية ، فاذا ما نشرت على المناظر المقرر تغطيتها كان لها منظر بديع ، فقد كان بها تجعيدات (فستونات) بديعة التنسيق والمنظر .

ان الطرق اليونانية التى كانت مستعملة فى نشر الصوت وإسماعه لجمهور النظارة ظلت مستعملة فى التياترو الرومانى ، إلا انه قد أضيفت إليها طرق جديدة وأصبح جزء من الطرق اليونانية الأولى قديم غير ذى موضوع فكان من هذه الطرق الجديدة تغطية المسرح الرومانى ، وهذا فارق بين المسرح اليونانى الذى لم يكن له سقف والمسرح الرومانى الذى كان عليه سقف من الخشب مثبت فى أعلى حائط الخلفية ومائل إلى أعلى كما ذكرنا ، وقد كان ذلك ظاهراً فى تياترو اسبندوس Aspendos فى آسيا الصغرى ، ثم ان الشىء الذى كان له أثره فى انتشار الصوت كما ذكرنا سابقاً هو التخلص من

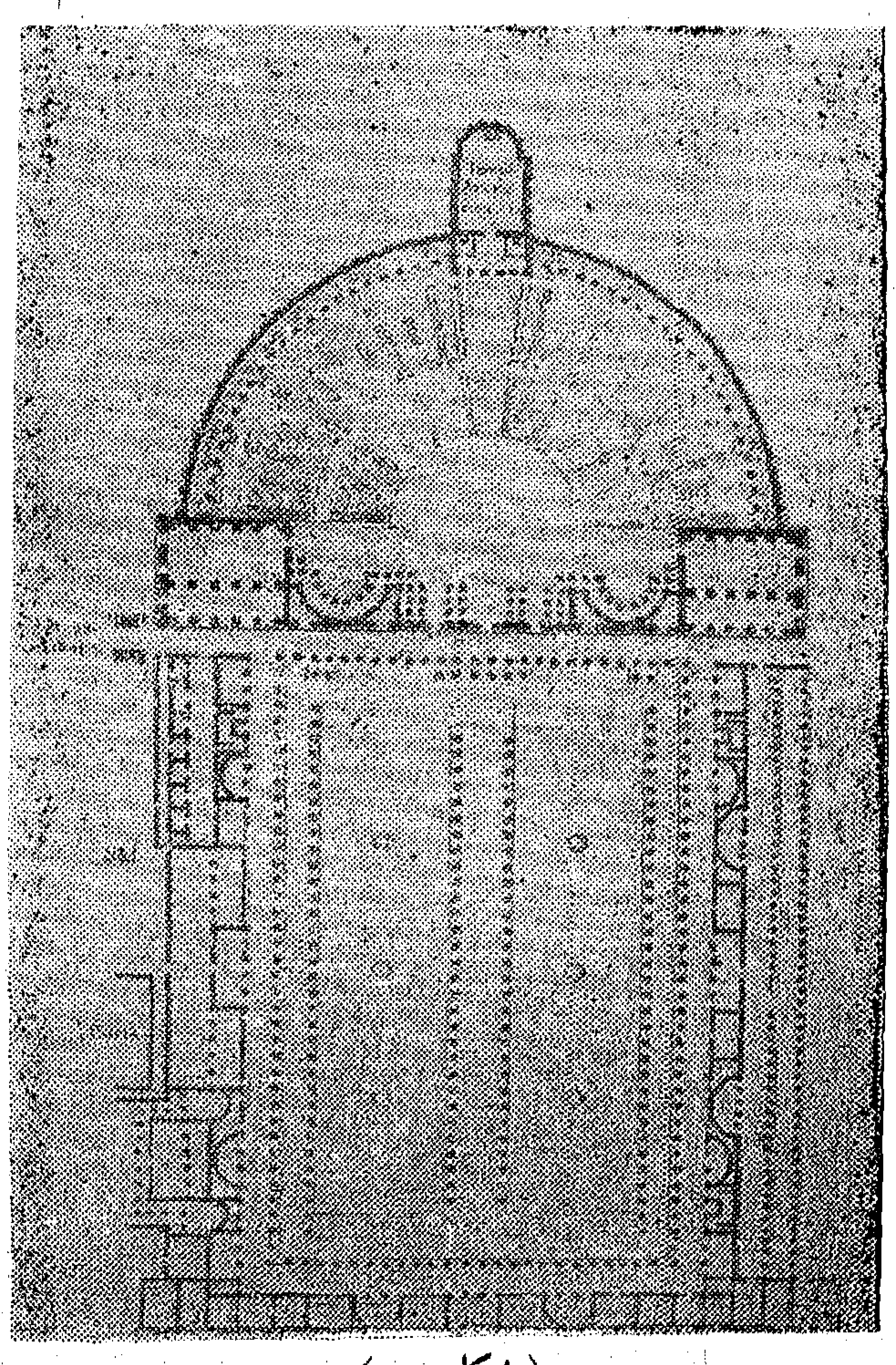
سيطرة وتحكم المكان ، فقد كان عند اليونان والرومان أيضاً يقوم التياترو أو التياتروم أو صالة المشاهدة على منحدر تل طبيعى توفيراً للوقت والعمل والمال مما كان قيداً بل عائقاً أحياناً لتيسير عملية نشر الصوت ، ولكن فى العهد الامبراطورى بنى التياترو مستقلا وبعيداً عن الارتباط بمكان ما ، مما ساعد على اختيار المكان المناسب صحياً وعملياً فى أى مكان ، ومراعاة ملاءمة المكان لخطط الإسماع ووسائله ، وقد كان الحرص على ان تكون أرضية المنبر من أول العصر اليونانى والتى ظلت خشبية حتى يومنا هذا مع وجود الهيبوسكاينيوم تحتها وسقف المسرح من فوق ، وزيادة على ذلك أيضاً انكماش المسافة الفاصلة بين المسرح والتياترون أى دائرة الاركسترا المتسعة فى التياترو اليونانى إلى نصف دائرة فى التياترو الرومانى مما أدى إلى اقتراب المسرح من صالة المشاهدين مسافة كبيرة ، كل هذا كان وسيلة فعالة للإسماع وانتشار الصوت ، وبهذا أصبح التياترو متكاملا موضوعا ومظهراً بعد ما زاد عليه حب الرومان من ترف وزخرف وديكور للمسرح فى خلفيته وواجهة منبره وتحت قدميه على الاركسترا بمائه المعطر وسابحاته الحسان وستائره التى تظلل المشاهدين من الشمس ، ومما يضفيه ضوء الشمس مع ألوان الستائر البديعة على الديكور من جمال وبهجة تسر النظر ويرتاح إليها الذوق السليم .

أما تحت أرضية المسرح فيوجد البدروم أو الهيبوسكاينيوم كما ذكرنا ، وهو يحتوى على كل مستلزمات التياترو من مخازن

لأدوات النظافة والديكور ولآلات أخرى مثل آلة الستار المتحرك أو الاولايوم وعيرها .

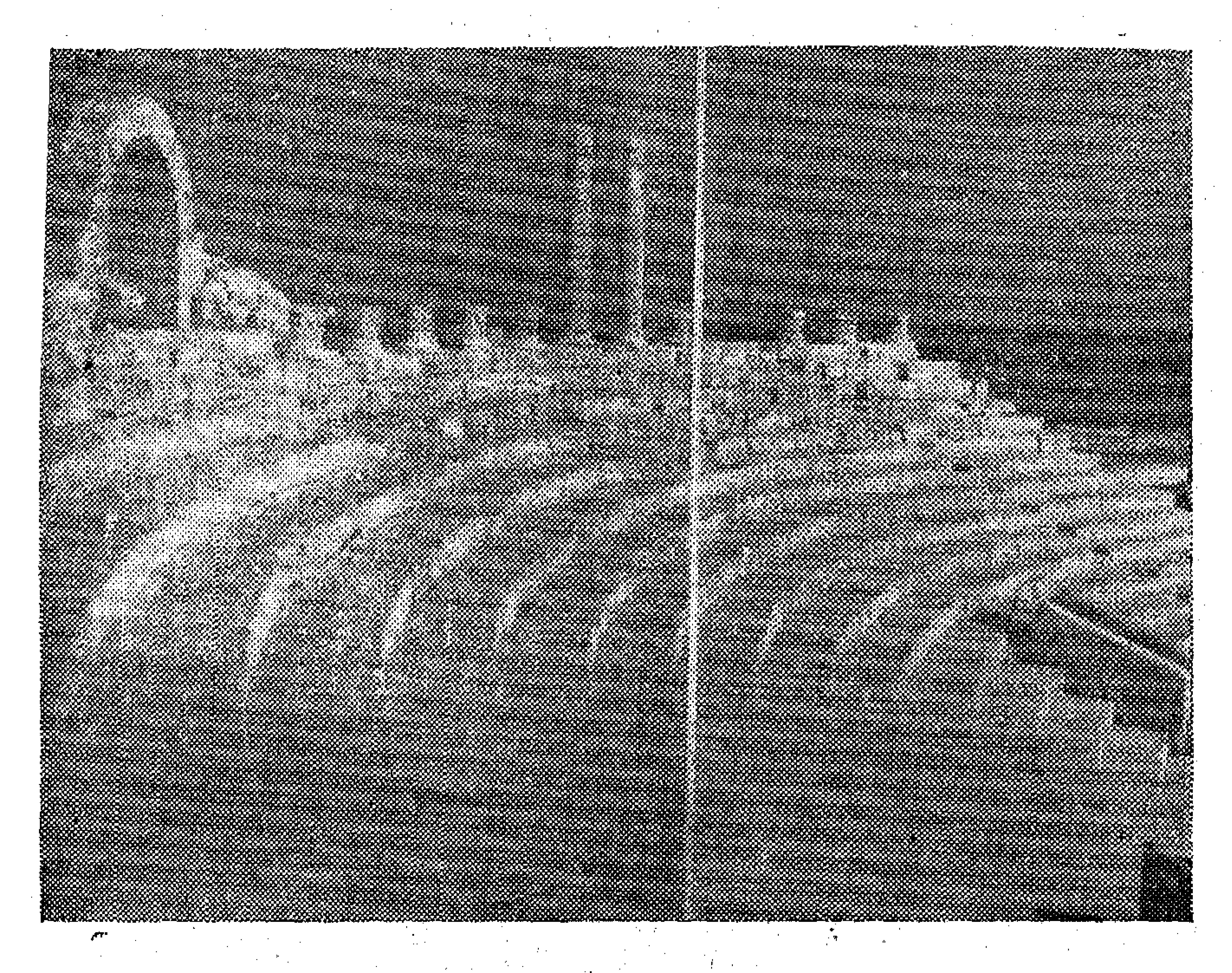
أما الكواليس « postscaenium البوستسكاينيوم » التي تقع وراء خلفية المنبر فتحتوى على غرف الملابس والأقنعة وغيرها من لوازم الممثلين الأخرى ، وقد سبق ان ذكرنا في الكلام عن اضطهاد المسيحية للتياترو .. بناء بعض المعابدالصغيرة في التياتروم وكان موقعها فى التياترو بالذات فى وسط أعلى مدرج فى الاوديتوريوم مثل المعبد الصغير أو ضريح الالهة فينوس على قمة صالة المشاهدة فى تياترو پومبى (شـكل ٢٦) وفى تياترو ليبتيس الكبرى « Leptis Magna » فى ليبيا (شكل ٢٧) وقد مثلت مثل هذه المعابد على تذاكر التياترو الخاصة بهذه المسارح ويبدو ان ذلك كان من قبيل التبرك بالإله الذى يبنى من أجله المعبد الصغير أو الضريح ، ويثبت ذلك أيضاً استمرار المسحة الدينية للتياتروالأول اليونانى الأصيل الذى ورثه الرومان عن اليونانيين ، وربما كان الدافع لذلك أيضاً الحرص على التياترو من ان يتعرض للهدم أو للعبث بسبب خلاف سياسى أو دينى كما كان يحدث للتياترو عند قيام المسرحية أحياناً .

وفيما يخص ارتفاع المسرح فقد ذكرنا ان ارتفاع المنبر عن أرض الاركسترا كما حدده المهندس فيتروفيوس خمسة أقدام تقريبا أى حوالى متر و ٤٨ سم حتى يمكن للجالسين من النظارة فى الصالة مشاهدة الممثلين ، وأحيانا يقل الارتفاع عن هذا العلو أو يزيد عليه ، فقد كان ارتفاع تياترو تمجاد متراً و٢٧ سم ، وفى أورانج



(شكل ٢٦)

تصميم لتياترو بومبي في روما وفي وسط الصفوف العليا في صالة المشاهدة تصميم لضريح الالهة Venus Victrix (فينوس المنتصرة) وخلف المسرح تصميم لساحة البواكي التي يحتمي بها المتفرجون من المطر



(شكل ٢٧)

أعلى مدرجات ثياترولبيدس الكبرى وفى وسطها ضريح الالهة كيريس « Ceres »
(إلهة الزراعة الرومانية) على قمة السلالم الوسطى (ليبيا)

كان ارتفاع المنبر متراً و ٦٠ سم ، وفى دوجا بلغ ارتفاع المنبر متر و ٣٠ سم، وكذلك كان ارتفاع منبر تياترو جميلة بالجزائر بحوالى هذا المعدل ، وعندى ان هذا المستوى من الارتفاع فى المنبر وطوله وعمقه الكبيرين كان السبب فيها تحسين وسائل الاسماع ثم حجم التياترون أو الاوديتوريوم وبناء مدرجه على قباء صناعية غير عالية، أما ارتفاع المسرح إلى حد ١٢ قدما فى التياترو الهيلانى فذلك يرجع إلى علو مدرج صالة المشاهدة واتساع الصالة نفسها وما تتطلبه الرؤية الواضحة والاسمـــاع القوى الذى تقدم كثيراً عند الرومان .

وللحرص على راحة المشاهدين فقد ثبتت صوارى كثيرة فى أعالى الجدار الذى يحيط بالتياترو من الداخل حول صالة المشاهدة ثم تربط فى هذه الصوارى حبال تمتد بالعرض بينها تستعمل لستائر خاصة بتغطية الصالة كسقف للصالة المفتوحة تسمى فيلا vela لحماية المشاهدين من الشمس ، وقد أشرنا فيما سبق إلى انه فى العصر الامبراطورى وبالذات فى مدينة پومبى ان رواد المسرح كانوا يخبرون مسبقاً عن طريق إعلانات تكتب فى الميادين العامة انهم إذا ذهبوا إلى التياترو فى يوم معين فسيجدون مظلات تحميهم من الشمس وماء معطرا يتطاير من نافورات تلطف الجو ، وقد أشار لوكريتيوس القرن الأول ق.(Lucretius IV. 75 — 83) إلى وجود هذه الستائر vela ملونة تغطى التياتروم كله، وانها عندما تحجب وهج الشمس تعكسه بألوانها البديعة المختلفة فيضفى رونقاً بديعاً على المسرح المزخرف بالديكورات الفخمة فيزداد بهاء وروعة ، هذا

إلى جانب البواكى التى يحتمى بها المشاهدون عند المطر ، كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق عند الكلام عن التياترو اليونانى ، وقد كانت هذه البواكى تقام فى كل المساحات الخالية أمام وخلف وفى رحاب التياترو ، وتوجد أمثلة لهذه البواكى فى جميع آثار المسارح فى العالم القديم يونانى وروماني ، ففى تياترو أوستيا Ostia قرب مصب نهر التيبر نجد مثلا متكاملا لهذه البواكى ، ثم أيضاً ماوجد من آثارها فى بناء تياترو تمجاد رغم صغر مساحة فنائه التى لاتعدو ١٠ أمتار عرضاً ، ولكن فى تياترو بومبى كانت توجد مساحات واسعة خلف التياترو مقامة عليها بواكى ، وقد تحولت فيما بعد إلى مدارس للمصارعة. ويذكر فيتروفيوس (V·IX,1) ان البواكى يجب ان تقام خلف المسرح كمكان حماية للنظارة من مطر مفاجىء ، ثم كانت أيضاً مكاناً توضع فيه العدد الخاصة بالمسرح . ففى أثينا يذكر البواكى التى تمتد بين التياترو والاديون وقد بناها ايومينيس ابن اتاللوس ملك برجامون ، ثم يذكر البواكى التى بناها القائد Pompey فى روما ، والبواكى التى وجدت على جانبى ستاديوم مدينة Tralles فى اركاديا بآسيا الصغرى، ثم يقول ان هذه البواكى كانت تستعمل أيضاً لتخزين التموين الخاص بالمدينة التى توجد بها ، ولا سيما أثناء الحرب (V.IX,8) . هذا إلى جانب انها كانت منتزهات لأهالى المدينة .

الاوديـون

Odeion

كان التياترو مجالا لأداء كل أنواع الدراما من تراجيديا وكوميديا وساتير (أسطورة) وكوميديا شعبية ميموس mimus ورقص معبر(باليه) pantomimus ولـكن طبيعة التياترو لاتصلح للموسيقى فالتياترو مكشوف بلا سقف ولهذا فقد أقيمت صالات الموسيقى من العصر اليونانى أو مايسمى بالاوديون Odeion باليونانية أو اوديوم Odeum باللاتينية والجمع اوديا Odea وأصل الـكلمة يونانى من كلمة اودى ôidé يعنى أغنية .. فالاوديون إذن كان صالة موسيقى تغنى فيه الأغانى مع الموسيقى وقد تـكلمنا فيما سبق عن الاوديون الأول الذى بناه بركليس بجانب تياترو ديونيسوس فى اثينا والذى دمره جنود جيش القائد الرومانى سوللا Sulla ثم أعيد بناؤه فيما بعد فى منتصف القرن الأول قبل الميلاد بأيدى اثنين من المهندسين الرومان .

صار اوديون بركليس فى اثينا نموذجا بنى على غراره كل صالات الموسيقى بجانب كل تياترو فى اليـــونان تقريبا . وفى سنة ١٥ ق.م بنى إحدى هذه الصالات الموسيقية القائد الرومانى اجريبا Agrippa زوج بنت اغسطس فى اثينا مكان السوق العامة أى الاجورا وقد أظهرت الحفائر الأمريكية آثار هذا الاوديون الذى سمى نسبة إلى اجريبا بالاجريبيون Agrippeion فى هذا المكان

أى على أرض الاركسترا القديمة الأولى حيث يقام فيها الرقص وينشد نشيد الديثرامب dithyrambos تكريما للاله ديونيسوس قبل بناء التياترو الأول بجوار معبده فى العصور الأولى .

كانت صالة المشاهدين فى الاجريبيون تسع حوالى ألف شخص وبه مسرح طويل قليل العمق وكانت الاركسترا فيه أقل من نصف دائرة وفى وسطها مذبح وهى مفروشة بأشغال من مجاميع زخرفية بديعة من رخام متعدد الألوان وأنواع من الأحجار الجيرية ذات ألوان مختلطة بديعة التكوين وواجهة المسرح محلاة بأشكال من الأعمدة أجسامها من رخام أخضر وتيجانها من الرخام الأبيض حفرت عليها عناصر زخرفية من زهور اللوتس والنخيل الصغيرة وكانت قواعدها المربعة من رخام أزرق وخلف المسرح باب أعلاه على شكل قبو ووراء الصالة فسحة طويلة ضيقة العرض . وربما كان المقصود ان يحل هذا الاوديوم الرومانى محل الاوديون الأصلى الذى بناه بركليس والذى أصبح بكل ما يحتوى عليه من أعمدة وغيرها من وسائل الاسماع قد اعتبرت فى ذلك الوقت قديمة فات أوانها وليس لاستعمالها أثر كبير .

إلا ان هذا الاجريبيون كان تطوره على نمط صالات الاجتماعات السياسية فى العصر الهيلانى مثل صالة اجتماع جمعية الشعب فى جزيرة ميليتوس Melitos وغيرها من أماكن الاجتماعات السياسية بمدينة بريينى Priéne التى كانت على هيئة مستطيل وعليها سقف وكانت صالة المشاهدة فيها (الاوديتوريوم) مدرجة

وهى الصالة التى كانت نموذجا للتياترو الرومانى المكشوف وكانت حوائط الاوديوم كجدران صالات الاجتماعات الهيلانية ملتصقة بها عواميد مربعة تقوى الجدار وتزيد من صلابته وتحمله السقف الذى يغطى الصالة . وبين هذه الأعمدة وخاصة فى الدور العلوى شبابيك كثيرة يدخل منها نور كثير يضىء الصالة .

وقد ضاق الاوديتوريوم بعد عدة تعديلات حيث نقل الجدار الجنوبى خلف الاوديتوريوم إلى الداخل واستبدل الباب الذى فى شمال المسرح وأزيل معه الجزء العالى خلف المسرح وأقيمت بدلها بواكى مكشوفة طويلة من ستة أعمدة تحمل على رؤوسها تماثيل التريتون Trîtôn وبجوارها تماثيل جالسة لبعض الفلاسفة فأصبح الاوديتوريوم عند الرومان أقل اتساعا ولم يكن يسع أكثر من ٥٠٠ شخصا وقد صار الاجريبيون صالة محاضرات لمدارس الفلسفة الأربع وقد أنشأ الامبراطور الفيلسوف ماركوس أوريليوس كرسيين لكل مدرسة وترك لأستاذه هيرود الاتيكى اختيار الأساتذة (PhilostratosII,2) ، وهكذا نرى كيف صار هذا الاجريبيون جامعة Panepistémion بالمعنى الحديث وأحيانا نجد هذه الاوديات أى (الأوديا odea) تلحق بالجمناز أى ساحات الرياضة البدنية ، ومن مجاورة الاثنين لبعضهما أى « الثقافة العقلية والبدنية » أخذت كلمة جمناز مدلولا علميا فى أوربا لآن وفى بلاد اليونان خاصة وصارت هذه الكلمة تطلق على المدارس الثانوية وعندنا الآن كما كان عند اليونان بيوت الثقافة ورعاية الشباب وأصبحت

كما كانت فى اثينا واليونان ، فهذان المكانان ومعهما التياترو أبرز معالم كل محافظة فى مصر وقبل ذلك قديما نجد مثلا من ذلك فى ايبيدوروس وسيراكوسياوكورنثوغيرهما ، ويذكر فيتروفيوس وجود بعض غرف فى الاوديتوريوم اى خلوات أوفصول خاصة بها مقاعد فيها يجلس الفلاسفة والخطباء إلى من يحلو لهم المذاكرة ومناقشة النظريات الفلسفية أو العلمية والاجتماع بأهل الرأى والعلم من طلاب العلم ويقول فيتروفيوس ان عندهم فى إيطاليا لم تكن هذه الأماكن موجودة وأقدم مثل لها هو ما يسمونه التياترو الصغير المسقوف theatrum tectum الذى بناه الرئيسان كوينكيتيوس فالجوس Quincitius Valgus وماركوس بوركوس Marcus Porcus حوالى سنة ٧٥ ق . م فى مدينة بومبى وهو مثل التياترو الرومانى الخالص وقد ظهر نصان يثبتان انه كان مسقوفا وكان يسع ١٥٠٠ شخص فهو اوديوم « Odeum » أى صالة موسيقى ويلاحظ ان جزءا كبيرا من الاركسترا « النصف دائرة » فيه ملآن بالدرج الحجرى العريض الذى توضع عليه الكراسى المتحركة (الغير ثابتة) لأعضاء مجلس المدينة (ديكوريونيس Decuriones)وضيوف الشرف وكان مسرحه منخفض وكبير العمق وواجهته محلاة بعناصر معمارية زخرفية .

هذه الأماكن « الاوديا odea » كما يقرر فيتروفيوس لم تكن موجودة عند الرومان كما كانت فى اليونان فالرومان لم يهتموا بالتربية العقلية والبدنية التى كانت محور الحياة اليونانية ويبدو ان اوديوم

واحد فقط هو الذى بنى فى روما فهم يفضلون المناظر المرئية بالعين لا النشاط العقلى والبدنى ولذا انقلب كثير جداً من الاوديات والمسارح إلى مدرجات للمصارعة وعراك الحيوانات أو رقصات البالية المائية وقد حدث ذلك فى الاوديون الذى أنشىء فى مدينة كورنث كما يذكر المؤرخ (بوزانياس Pausanias) وكان هذا الاوديوم متصلا بالتياترو الكبير المكشوف عن طريق قباء تظلله وكان غنياً بما فيه من فن زخرفى بديع وقد غطيت أرضيته وجدرانه بالرخام وقد بنى فى آخر القرن الأول ق . م وأعاد بناءه هيرود الاتيكى حوالى ١٧٥ ميلادية (Philostratos, Vitae Sophistarum,) (II, 5 . 4, 4 . 8) وبعد بنائه بحوالى ٥٠ سنة انقلبت صالة الموسيقى البديعة إلى مدرج « امفيتياترون Amphitheatron » فأزيل مسرحه وبعض صفوف المقاعد الأولى من الاوديتوريوم وبنيت مكان الصفوف حائط ارتفاعه مترين لحماية المشاهدين من الحيوانات المفترسة وقد أزالوا المسرح ليفسحوا مكانا أوسع « للارينا arena » وقد انقلبت أيضاً الغرف التى كانت فى التياترو الجانبى إلى أقفاص للحيوانات . وهكذا فنحن نجد أنفسنا أمام طبيعتين مختلفتين لشعبين مختلفين فبينما يبنى الرومان التياترو وبجانبه المدرج ليشبعوا مزاجهم الدموى يبنى اليونان صالة موسيقى أو صالة محاضرات إلى جانب كل تياترو وجمناز وهكذا نجد ذلك ظاهراً فى عهد الامبراطورية بينما نجد الاوديات فى أقصى بلاد العالم اليونانى فى كريت وفى عمان بالأردن وفى افسوس بآسيا الصغرى والاسكندرية .

اوديون الاسكندرية

الاسكندرية مدينتنا الخالدة « عروس البحر » وسيدة مدن عصرها حتى أسمـــاها اثينايوس « المدينة الذهبية chrysin » (اثينايوس .I, 20 b) ، أكبر مدن العالم القديم ، فقد فاقت كل مدن اليونان الأم ومدن اليونان الكبرى فى جنوب ايطاليا ، ومدن العالم الهيلانى فى الشرق حتى فاقت سعتها مدينة اثينـا الخالدة أم المدائن وأبهى « lamprotaten » ما خلقه زيوس من مدن ، كما يقول اثينايوس (.I, 20 b) أستاذة الدنيا ومنبع حضارتنا الحديثة . اسكندريتنا أعظم من روما ، جمالها يسر العين ويشرح الصدر ، بهاؤها وأضواؤها يبهران العقل ، قصورها ومعابدها ومكتبتها ومدارس الفلسفة فيها ، وفى المقدمة « ثالوث النور وعيون الثقافة »(الجمناز والتياترو والاوديون) يغذى الروح والجسد ويخصب الفكر ويلهم العقل ويوحى بالمعرفة والمثل . منارها يدهش الوافدين ويهديهم إلى موطن الأدب والفن والجمال والخصب الذهنى والعلم والثراء ، يتهافتون عليها كل فى مجاله ينهل ما يشاء ، ثم يبعث بنوره عبر البحار يملأ الدنيا بالهدى وينير النفوس والعقول بالمعرفة والعلم ، تثير عظمتها المنافسة والغيرة والحسد فأوغرت صدر روما ، يكسوها الجمال وتحف بها العظمة ويحيطها الجلال وتزيدها القوة مهابة واقتدارا وكبرياء .

مركز لقاء أعظم حضارتين ، حضارة مصر وحضارة اليونان ، توالت بعدهما حضارات سامية تركزت فيها فأخصبها تفاعل

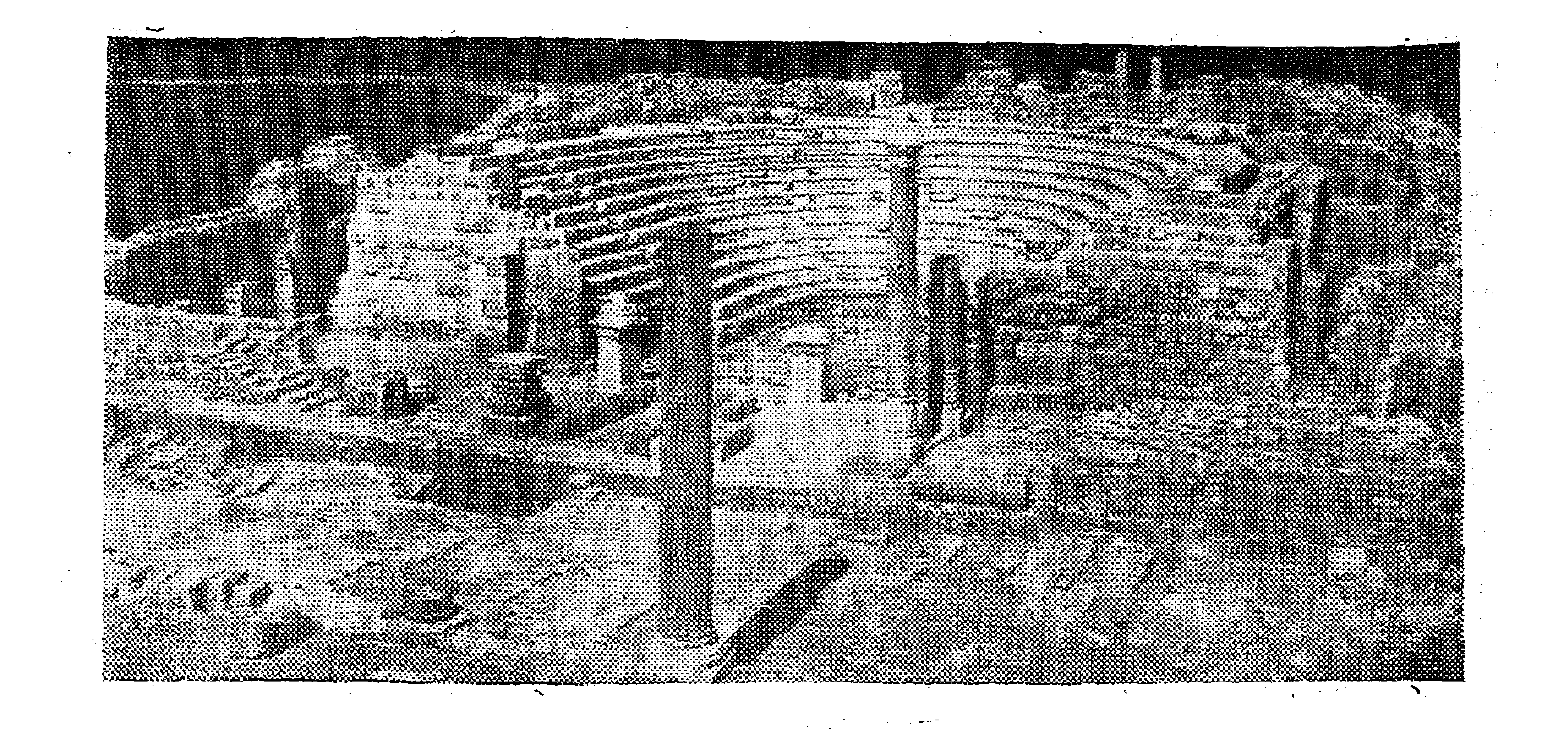
تيارات عقلية وفكرية فازدهرت وأينعت وتكشفت عن مبادىء ونظريات ومثل وفنون وديانات وأخلاقيات وفلسفات عالية رفيعة هادية . منار هائل فريد تطل منه مصر على العالم ، فعلى رقعة بين مريوط وجزيرة فاروس تصدرت الاسكندرية مصر فلم يعتبرها الأقدمون جزءاً منها بل بلداً متاخماً لها « Alexandria ad Aegyptum وباللاتينية kat' Aigypton أو pros Aigyptôi) فلا غرو ان يكون أول ما نصادفه فى الكشف عن آثارها « الاوديون » أو الاوديتوريوم . فالاسكندرية فى وثنيتها كانت على غرار صنوها « اثينا » خلية حياة عقلية من فلسفة ودين وأدب وفن ، يغدق ملوكها على المشتغلين بها تشجيعاً وتكريماً وحماية لا يضنون بالمال والجهد فى محاولة ازدهارها ورفع شأنها وشأن العاملين فى حقلها ، ثم فى مسيحيتها كانت حمى الزهاد وملجأ المضطهدين وملاذ العلماء المجتهدين وهكذا نجد الاوديون بها وهو أهم مظاهر الحياة العقلية والروحية السامية يتجه نفس الاتجاه فيتحول إلى كنيسة رمزاً للحياة الروحانية .

وأقصد باوديون الاسكندرية هذا التياترو الصغير الذى اكتشفه البولنديون أخيراً فى كوم الدكة بالاسكندرية ، انه ليس بالتياترو كما عرفنا التياترو اليونانى أو الرومانى، بل هو عندى اوديون أى صالة موسيقى ومحاضرات أى اوديتوريوم « auditorium » معاً فهو صغير لايسع إلا ألف شخص تقريباً أقيم فيه التياترون أو الكافيا (cavea) على مدرج صخر قليل الارتفاع لا يكفى ان ترتفع مدرجاته

إلى أكثر من ارتفاعه هذا . وصالة المشاهدين مكونة من قسم واحد « maenianum » والاركسترا فيه أقل من نصف دائرة ولم يبق فيه أثر من مسرحه أو المنصة وان تحدد حد هذا المنبر « pulpitum » ببعض ما بقي من قواعد مربعة لعواميد من الجرانيت والرخام تيجانها مزخرفة بزهور تدل على انها من العصر البيزنطى أى العصر القبطى أى المسيحى فى مصر ، وتحمل بعض تيجان الأعمدة التى وجدت بهذا الاوديتوريوم الصليب وبعضها تحمل صليباً داخل أكاليل من الزهور ، دلالة على انتصار المسيحية وان هذا الاوديتوريوم قد صار بعد الاعتراف بها كنيسة ولا بد ان يكون هذا الاوديتوريوم مسقوفاً والتياترون أى صالة المشاهدة فيه نصف دائرة بشكل حدوة الحصان ومقاعده من الرخام تهدم منها جزء كبير ونزع رخامها وقد أعيد ترميمه كما يظهر فى الصورة (شكل ٢٨) .

وقد بنى هذا الاوديتوريوم فى سوق المدينة العامة كما بنى الاجريبيون فى الأجورا باثينا فى القرن الأول قبل الميلاد ، وقد وجد بجوار اوديتوريوم الاسكندرية حمام عام من العصر اليونانى الرومانى كما تدل على ذلك مبانيه المختلطة المعقدة فموضعه إذن كان فى منطقة المؤسسات العامة من معابد وحمامات وجمناز عبر العصور القديمة .

وانى أقترح على مصلحة الآثار ووزارة السياحة ان تجعل من « اوديون الاسكندرية » هذا بعد ترميمه وإعادة بناء الجدران



(شكل ٢٨)

اوديون الاسكندرية

تصوير الاستاذ Waldemar Gerke مصور المعهد البولونى بالقاهرة

المحيطة بالتياتروم أى صالة الاستماع (اوديتوريوم أو ما يسمى باليونانية « analemma » مرتفعة ارتفاعا مناسباً لتحمل سقفاً على النمط اليونانى ويصير تياتروم مسقوفا « theatrum tectum » كما ذكرنا ويكون الاوديون كله مستطيلا بشكل اوديون بركليس فى اثينا ويعد مسرحه بحيث يستوعب فرق الموسيقى والغناء والرقص المعبر (الباليه) فهو انسب ان يكون صالة موسيقى ومحاضرات منه كتياترو وان يسمى (اوديون الاسكندرية) ويستدعى للعمل فيه الفرق العالمية الموسيقية وفرق الباليه وفرق الموسيقى العربية والغناء والرقص العربى فى مواسم السياحة وأثناء الصيف وسيكون دعاية كبيرة لنا فى مصر على غرار ما يحدث فى اثينا فى تياترو هيرودس اتيكوس Herodos Atticus القائم على سفح الاكروبول الجنوبى الغربى ، إذ لا يزال يستعمل هذا التياترو لأداء التمثيليات الكلاسيكية إلى الآن وسيكون اوديون الاسكندرية الأول من نوعه فى أصالته كاوديوم قديم .

وليس من شك ان التياترو قد وجد فى الاسكندرية الخالدة عاصمة مصر والعالم القديم بعد اثينا الخالدة وقبل قيام روما وان هذا التياترو أكبر وأعظم من هذا الاوديون الصغير الذى ظهر حديثاً وأرجو ان تكشف عنه الحفائر قريباً ان شاء الله .

وعلى العموم فقد وجد التياترو فى كل مدن مصر اليونانية الرومانية التى كانت عواصم للأقاليم أى النـــوم « Nomoi » أو المديريات ففى سنة ١٩٢٥ اكتشف الأستاذ فلندرز بترى

Oxyrhynchos فى مدينة اكسير هنكوس Flinders Petrie
(البهنسا حاليا) بمصر العليا ، تياترو قديم من العهد اليونانى الرومانى
ولا شك ان قصص الكوميديا الشعبية التى وجدت فى برديات
اكسيرهنكوس والتى أشرنا إليها فى الكلام عن الكوميديات الشعبية
كانت تمثل على هذا التياترو وقد ذكرنا فيما سبق ص ١٦١ انه كان
فى مدينة اكسيرهنكوس دار لرابطة الفنانين تسمى « دار فنانى
ديونيسوس » وفى مدينة الفيوم (كيمان فارس) حاليا وجدت بقايا
جدار تياترو وعليه وجد نص يدل على التياترو ومن المحتمل انه
كان اوديون أيضا فقد وجد الجزء الباقى من جداره الخارجى مرتفعا
قليلا (متر تقريبا) ومستقيما مما يحمل على الظن بانه كان اوديون
مستطيل الشكل أى شكل الاوديون التقليدى ولكن ذلك مجرد
احتمال لا يوجد ما يؤيده وأيضا يقع فى دائرة السوق العامة فهو
يجاور الكثير من الحمامات العامة والحمامات الصحية التى اشتهرت
بها مدينة التمساح القديمة . وقد وجدت بعض آثار لتياترو فى مدينة
انتينوس Antinoos (الشيخ عيادة) ، وهذا إلى جانب كثير من
الدلائل غير الأثرية التى أتت عن طريق نصوص فى مدن كثيرة
أخرى فى مصر تدل على وجود التياترو بها ففى نص خطاب موجه
إلى الحاكم (ستراتيجوس) فى مديرية ممفيس من شخص يقول فيه
انه كان يعمل بوابا ومشرفا على التياترو هناك وقد وجدت اشارات
كثيرة فى بعض اعتمادات مالية لبعض المديريات إلى التياترو مثل
الاحتفال الكبير الذى أقيم فى التياترو بمناسبة شغل منصب الحاكم

ثم ذكر آخر لاجتماع دينى وشعبى فى التياترو وفى هذه الاعتمادات أيضاً إشارة إلى حسابات خاصة باصلاح ووقود للحمامات وتقديم الاضاحى فى التياترو ثم تذكر هذه الاعتمادات أيضاً اعتماد خاص ببعض المقاولين الذين يقومون بعمل بعض الستائر «vēla» التى تستعمل مظلات فى التياترو ثم أيضاً وجدت أشياء فنية صغيرة مثل بعض التماثيل تمثل الممثلين والممثلات فى ملابس وأوضاع مسرحية ثم بعض الأقمشة المرسوم عليها مثل هذه التماثيل مع كثير من عناصر ديونيسية مثل عناقيد العنب والاقنعة ثم ما ورد على ألسنة علماء الكنيسة ممن عرفوا بمعارضتهم للتياترو كما ذكرنا فيما سبق وهكذا نجد ذكر التياترو فى كل شىء فى كتابات رجال الدين وفى الشكاوى والالتمسات وغيرها مما يدل على ما للتياترو فى حياة الناس من مكانة وروابط تدل على انتشاره فى كل بلد تقريباً فى العهد الرومانى .

مدرجات المصارعة

الامفيثياترون Amphitheatron

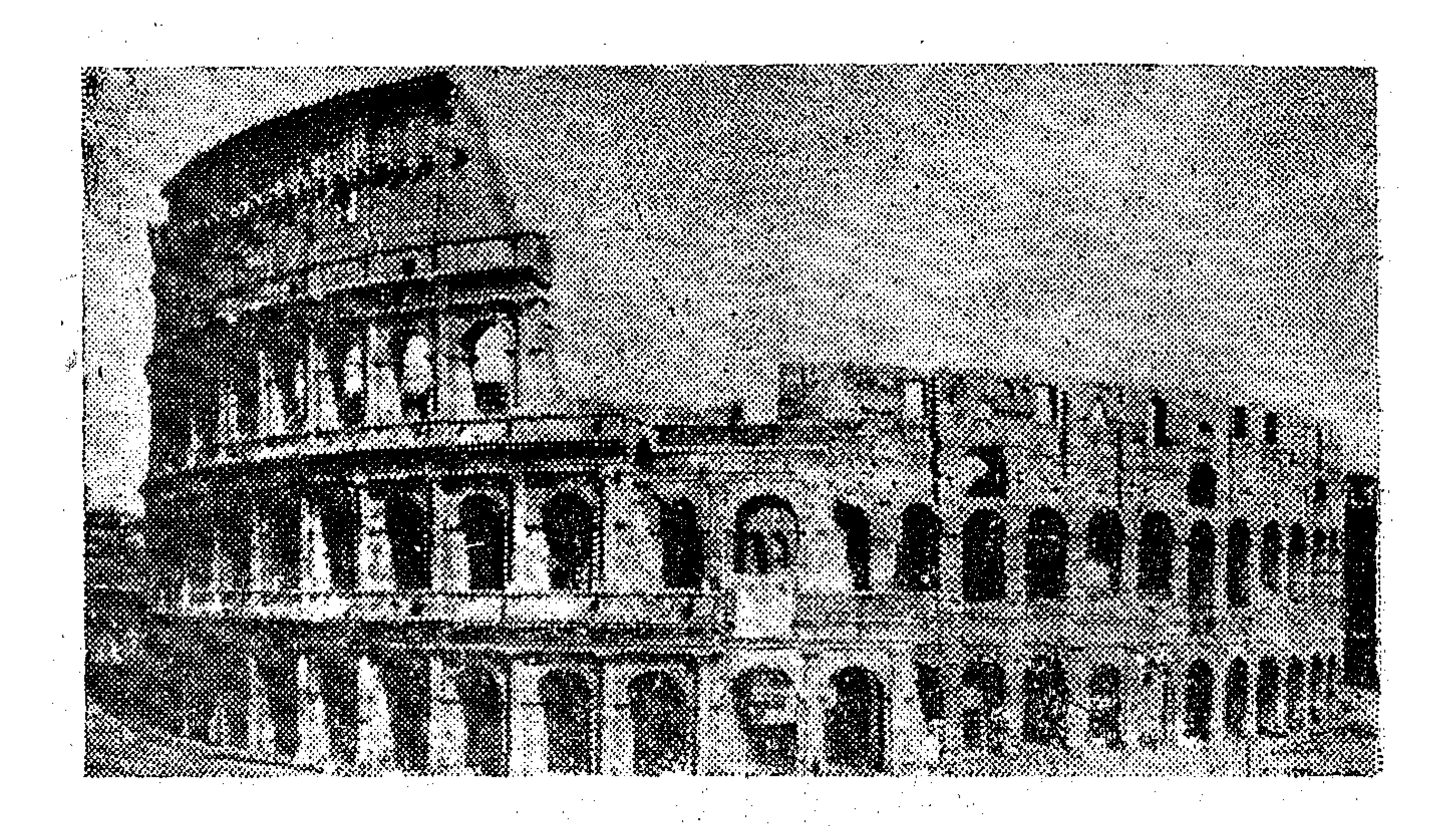
ان الفرق الكبير بين طبيعة شعبين واحد فى اليونان تربى تربية دينية ونشأ على الروحانيات فأوحى له الدين بنظريات إنسانية عظيمة سبق العالم إليها ، قدر حرية الانسان وبنى الديمقراطية السياسية ووضع أسسها واستعان بالتياترو يعلم الشعب ويلقنه عظمة الدين وما فاضت به عقول الشعراء من أدب إنسانى وما يعرضه من مشاكل حياتهم وحلول لها فكان أستاذاً وبشيراً بالديمقراطية والاشتراكية فطبع الناس على حياة عقلية فائقة ومشاعر سامية رقيقة وتربية بدنية شجاعة وجعل منها محور وجوده ومركز تجمعه فبهر العالم بتراثه الإنسانى من أدب مسرحى وفن وموسيقى ورياضة وفلسفة ثم مسرح واوديون وجمناز ارتبطت بأماكن الدراسة والمساجلة العلمية فى صالات المحاضرات وحلقات الدرس الفلسفى العلمى فى اكاديمية « Akademeia » افلاطون وساحة جمناز « ليسيه Lukeion » ارسطو ليس فى اثينا وحدها بل فى العالم اليونانى كله الذى ساده بروحه وفنه فى الغرب والشرق فبنى التياترو وبجواره صالة الموسـيقى أو الاوديون أو الاوديتوريوم للمحاضرات والدرس أيضاً وبجواره الجمناز فكانت أولى جامعات العالم الذى أقام أسسها بركايس ببنائه أول اوديون فى العالم كله بجوار تياترو ديونيسوس باثينا وعندما صارت اليونان مستعمرة

رومانية لم تتخل اثينا عن رسالتها بل تمسكت بتقاليدها وحضارتها الانسانية العظيمة وكانت دائماً منارة الحكمة الانسانية فلم تقبل إلا التياترو التقليدى الأصيل الأول ولم يقم فى اليونان (فى العصر الرومانى) كلها مدرج (امفيثياترون) إلا باستثناء مدرج فى كورنث كان فى أول الأمر اوديون وحوله المستعمرون إلى امفيثياترون ولكن لم يقم فى اثينا تياترو رومانى إلا فى عهد الأباطرة الانطونينيين (سبعة أباطرة فى القرن الأول والثانى الميلادى حملوا جميعهم اسم انطونينوس ومن هنا صارت تسميتهم بهذا الاسم وهم الأباطرة نيرفا وتراجان وهادريان وانطونينوس التقى وماركوس اوريليوس وفيروس وكومودوس) عندما أقام الخطيب اليونانى هيرودس الاتيكى ـ Herodes Atticus وكان أستاذاً للامبراطور الفيلسوف ماركوس اوريليوس كما ذكرنا تياترو تكريما لذكرى زوجته على سفح تل الاكروبول الجنوبى الغربى الذى يقابل تياترو ديونيسوس الذى بنى على سفح الاكروبول فى الجنوب الشرقى .

وبين شعب آخر فى إيطاليا نشأ فى بدائية يحب ان يتسلى ويلهو بما هو بعيد كل البعد عما كان عند اليونان من عبادة وروحانيات أحب السيرك وألعاب القوى وسباق العربات والمصارعة وصراع القوى من حيوانات وآدميين واستساغ رؤية الدماء والقسوة البربرية حتى تحجر قلبه فيضحك على الكوميديات ومافيها من مناظر التعذيب وبينما بنى اليونان صالات الموسيقى والمحاضرات بجانب التياترو والجمناز وكلها من ضروريات الحياة الانسانية عندهم

بنى الرومان بجانب السيرك والامفيثياترون والتياترو وحتى عندما انتشرت الجيوش الرومانية فى العالم الهيلانى الخالى من المدرجات كان من السهل ان يحول الجنود التياترو إلى مدرج لالعاب القسوة الوحشية بل حتى تحولت صالات المحاضرات الاوديتوريوم إلى هذه الالعاب التى تتناسب مع ذوق الجنود والحكام الرومانيين وقد أحيوها فى تلك البقاع النائية وفضلوها على التياترو والموسيقى والمحاضرات وقد ذكرنا ان فيتروفيوس صرح بان هذه الاوديات لم توجد فى إيطاليا إلا اوديون واحد فى روما فهم لا يهتمون مطلقا بالحياة العقلية والثقافية بل كانوا يتهالكون على السيرك والمدرج والمصارعة وقتال الحيوانات وكل ما هو بعيد عن العقل والروح وكانت تلك العادات السيئة سبباً فى تعميمهم السيرك والامفيثياترون أى المدرج فى كل مكان ذهبوا إليه وعندنا مثال باق لهذه المدرجات فى حالة جيدة إلى الآن هو مدرج الكولسيوم Colosseum (شكل ٢٩) .

ان المدرج ليس كالتياترو فصالة المشاهدين فيه أى التياتروم مستديرة تماماً وليست بشكل حدوة الحصان كصالة المشاهدين فى التياترو التى تنحنى فى اتجاه المسرح أى المنبر pulpitum ويكاد طرفا فتحتها الضيقة تحتضنه فالمسرح فى التياترو هو نقطة اهتمام المشاهدين وكان تركيزهم كله عليه فهو مجال الأداء المسرحى وكان العنصر الهام فى التياترو كله وأبرز مكان فيه بعد ان سلب الاركسترا القديمة أهميتها باختفاء الكورس نهائيا فاصبح بعد ذلك وحده محط انظار المشاهدين فى الكاويا . ولكن الأمر فى المدرج أى



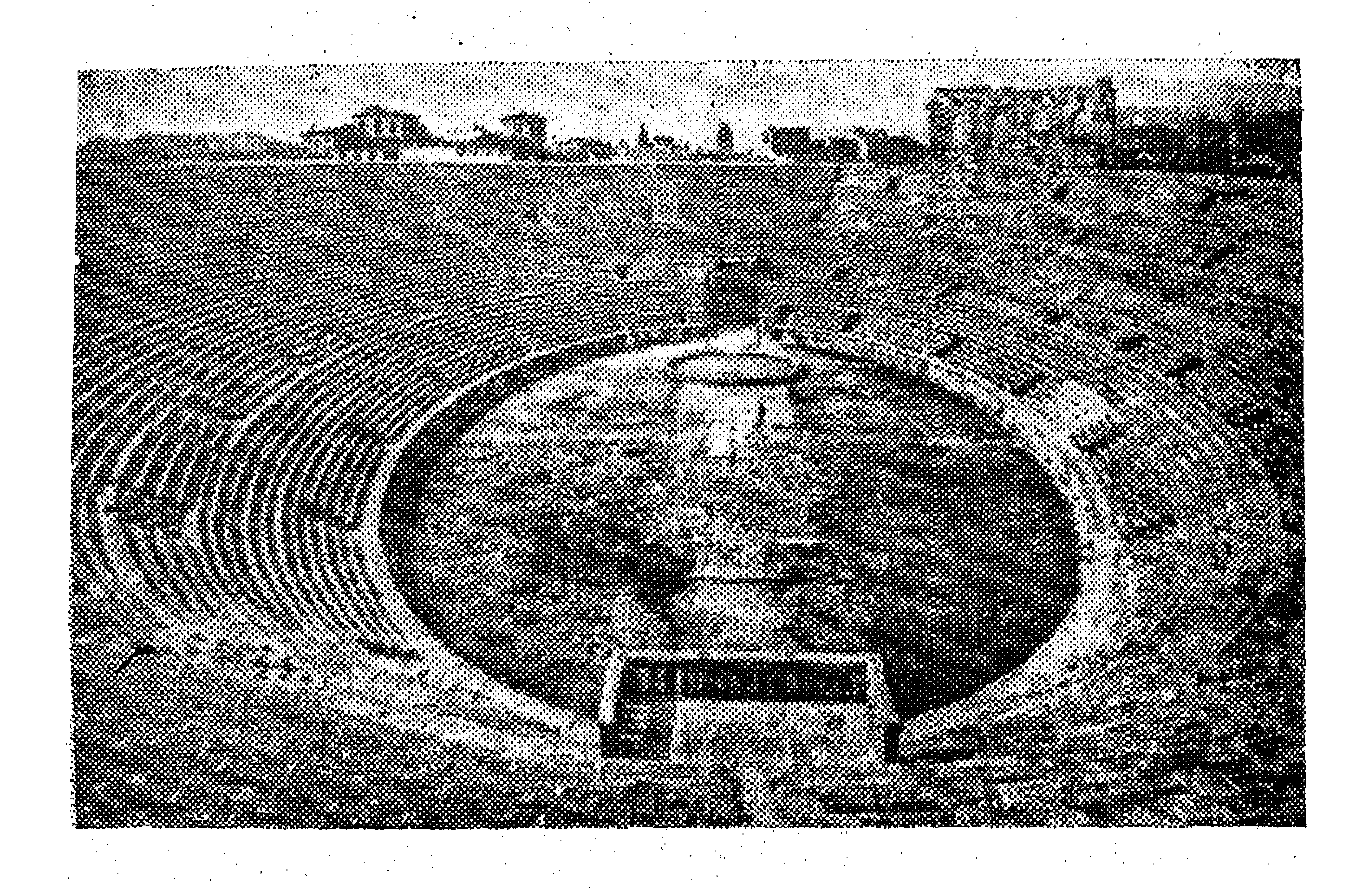
(شكل ٢٩)
المنظر الخارجى للكولسيوم
(روما)

« الامفيتياتروم » فكان أشبه بالاركسترا القديمة قبل انشاء المسرح « اللوجيون » ، فالمدرج خلو من المسرح والعنصر الاساسى و نقطة الارتكاز فيه هى الارينا « Arena » تلك الساحة المستديرة التى تشبه الاركسترا القديمة والتى تقوم عليها كل الأعمال فهى مسرح الحوادث ومجال الأداء الوحيد فيه ولذا كانت الكاويا او التياتروم فى المدرج تحيط بالارينا وتدور حولها من كل النواحى تماما كما يصف اوفيديوس المدرج « Structum utrimque theatrum » (Métamorphoses,XI,25).

ان لفظ الكولوسيوم Colosseum يعنى (هائل) نسبة إلى وجود تمثال هائل بجواره يمثل الامبراطور نيرو الا ان الامبراطور الرومانى « وسبازيان Vespasianus » استبدله بتمثال اله الشمس. وقد بدأ هذا الامبراطور (٦٩ — ٧٩ م) فى بنائه وافتتحه الامبراطور تيتوس Titus من بعده ٨٠ م بالعاب امتدت مائة يوم وقد لعب اثناءها ٥٠٠٠ حيوان مفترس و ٤٠٠٠ حيوان مستأنس تصيد بعضها بعضا وتتعارك دفاعا عن نفسها وقد أكمل الامبراطور دوميتانوس Domitianus ٨١ — ٩٦ م الجزء العلوى منه وهو من الضخامة بحيث يسع ٤٥ الف متفرج والجدار الذى يحيط به مكون من اربعة طوابق فوق بعضها الطابق الأول طرازه دورى والثانى ايونى والثالث كورنثى أما الرابع فكانت اعمدته مربعة كورنثية بينها شبابيك وطول الكلوسيوم ١٨٨ مترا فى ١٥٦ مترا عرضا وارتفاعه ٤٨ مترا ونصف ومحيطه حول الجدران ٥٢٧ مترا

وقد بلغ من شهرته وحب الشعب له ان مثل على النقود كشكل رسمى للنقود تسجيلا لذكرى افتتاحه فى عهد الامبراطور تيتوس Titus .

وقد وضعت فى أقبية حائط القسمين الثانى والثالث تماثيل وكان شكل الجدار من الداخل نفس شكله من الخارج وكان عدد القبوات فى الدور الأول ٨٩ قبوا وكلها كانت مداخل إلى الكافيا أى صالة المشاهدة وإلى دائرة الارينا (arena) ومنها يدخل موكب المصارعين وفتحات أخرى توصل إلى شرفة الامبراطور التى تشرف على الارينا مباشرة (شكل ٣٠) ومن حولها فى الصفوف الأولى دائرة المقاعد حول الارينا يجلس الضيوف وأمامها من الجهة الأخرى على الارينا يجلس الممتازون كاهنات « فستا آلهة نار التطهر المقدسة » والقناصل وأمام هذه المقاعد فى الصفوف الأولى أى القسم الأول « maenianum Primum» حاجز منخفض وعليه درابزين من الحديد لحماية الجلوس من الحيوانات ، والمشاهدون الممتازون يصلون إلى المقاعد الأمامية الخاصة بهم من ٣٨ قبوا منمرة حسب التذاكر التى تعين الجزء الذى به مكان كل واحد منهم كما كان عند اليونان فى التياترو ولكننا فى روما نجد النظام المتبع هو نظام الطبقية ، فالقسم الثانى أو الوسط «maenianum medium» بعد القسم الأول حول الارينا كان مخصصا للبطارقة الذين يلبسون التوجا (toga) أما القسم العلوى الثالث فكان يقف أو يجلس فيه أفراد الطبقة الثالثة أى طبقة البليبيان « Plebs



(شكل ٣٠)

صالة المشاهدة والارينا arena فى مدرج (امفيثاتروم) Verona فيرونا

وتظهر فى المقدمة شرفة الامبراطور

وبين المقاعد فى المدرجات فتحات الـ vomitoria التى تجرى تحت المقاعد

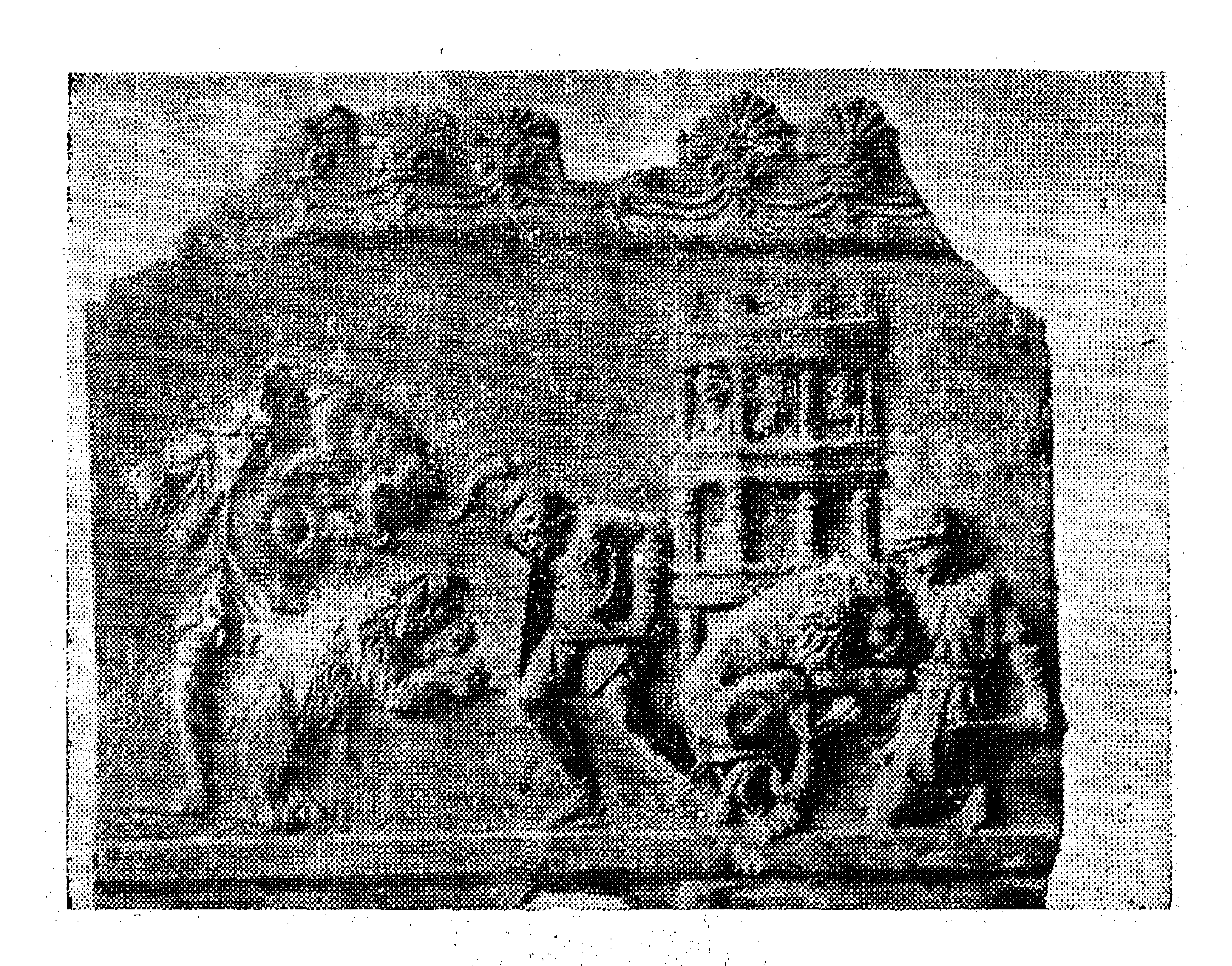
لخروج الجماهير بعد العرض إلى الأبواب الجانبية

أى طبقة العامة »

وفى المدرج لاتوجد اركسترا فشتان بين تلك الساحة المستديرة فى وسطه التى تسمى ارينا « arena » باسم الرمل الذى يفرشها . انها ساحة الموت حيث تسيل عليها الدماء البريئة وتتصاعد منها صيحات الألم والموت والرعب والهلع واللعنة والسخط والشكوى والاستغاثة وبين تلك الاركسترا فى التياترو اليونانى القديم التى كان الراقصون يتمايلون فى دائرتها حول المذبح من نشوة التجلى والرضا بالحياة ونعمة الوجود وتتصاعد منها أصوات العابدين بالابتهال إلى الإله وحده على ما فاض به من خير ونعم ونبات وماء فيه حياة للناس وخصوبة يطلبون منه المزيد والدوام ويرجون الخير للجميع والحياة الأبدية بعد ان يبعثوا أحياء والمشاهدون من حولهم تغمرهم السعادة وتفيض نفوسهم بالحب والرضا والرجاء فيشاركون الكورس العبادة والكل يسبح فى أجواء نغم قدسى أخذ عليهم قلوبهم ومشاعرهم . بل لقد سميت الاركسترا اليونانية باسم مذبح الإله المقدس ثيميلى « thyméle » واستمدت من وجود المذبح فى وسطها قداستها فكانت ملاذ الخائفين والمستغفرين حتى ان ايسخيلوس الشاعر اليونانى قد احتمى بالمذبح فى وسط الاركسترا عندما خاف غضب المشاهدين عليه لما ان أحسوا الزيغ يطل من إحدى رواياته فنجى وأمن غضبهم وقصرت أيديهم ان تمتد إليه بشر فى مكانه المقدس .

هذه الارينا المستديرة سطح قائم على اقبية تحتوى على ممرات

وغرف واقفاص للحيوانات وأدوات لرش الارينا ورافعات تستعمل لرفع أقفاص الوحوش من أسفل الارينا إلى سطحها من فتحات مربعة فيهـا فترفع الأقفاص وفيهـا الحيوانات بالحبال التى تجرى على عجل حتى يخرج القفص من الفتحة ويصير قاع القفص فى مستوى سطح الارينا ثم يفتح بابه بواسطة الحبال أيضا فيخرج الوحش إلى أرض الارينا حرا ثم فى باطن الارينا أيضا مناظر وديكورات تركب على الارينا فى العروض الهامة وتحت الارينا أيضا الغرف التى يحملون إليها قتلى المصارعين أو جرحاهم فى انتظار دفنهم بعد انتهاء العرض ، وعلى وجه هذه الساحة المستديرة تعرض أقسى وأفظع المناظر المرعبة من صراع وحوش مع وحوش ووحوش كاسرة مع آدميين (شكل ٣١) صراع غير متكافىء ودفاع يائس عن النفس وهرب مستحيل من الموت واستجـارة بمن لا يرحم لا يسمـع لنداء آلامهم جواب الاضحكات وسرور واستحسان ونشوة الابتهاج من وحوش فى ثياب آدميين من حول الارينـا يستحثون الوحوش على الفتك بالناس انهم ضحايا عزل فيهم الأبرياء من عبيد وأسرى حروب ومن اللصوص يقطعون اربا وتنفجر دماؤهم والشعب يسخر من آلامهم وصيحات استغاثاتهم ثم مصارعون يقتتلون بوحشية أشد من الحيوان والرمال تخضبها الدماء اتدخل السرور على قلوب المشاهدين وتملأ نفوسهم بالنشوة فإذا انتهت المعارك وبقى أحد بعد هذا به رمق من حياة وأرادوا ان يتبينوه خرج الخـدم فى

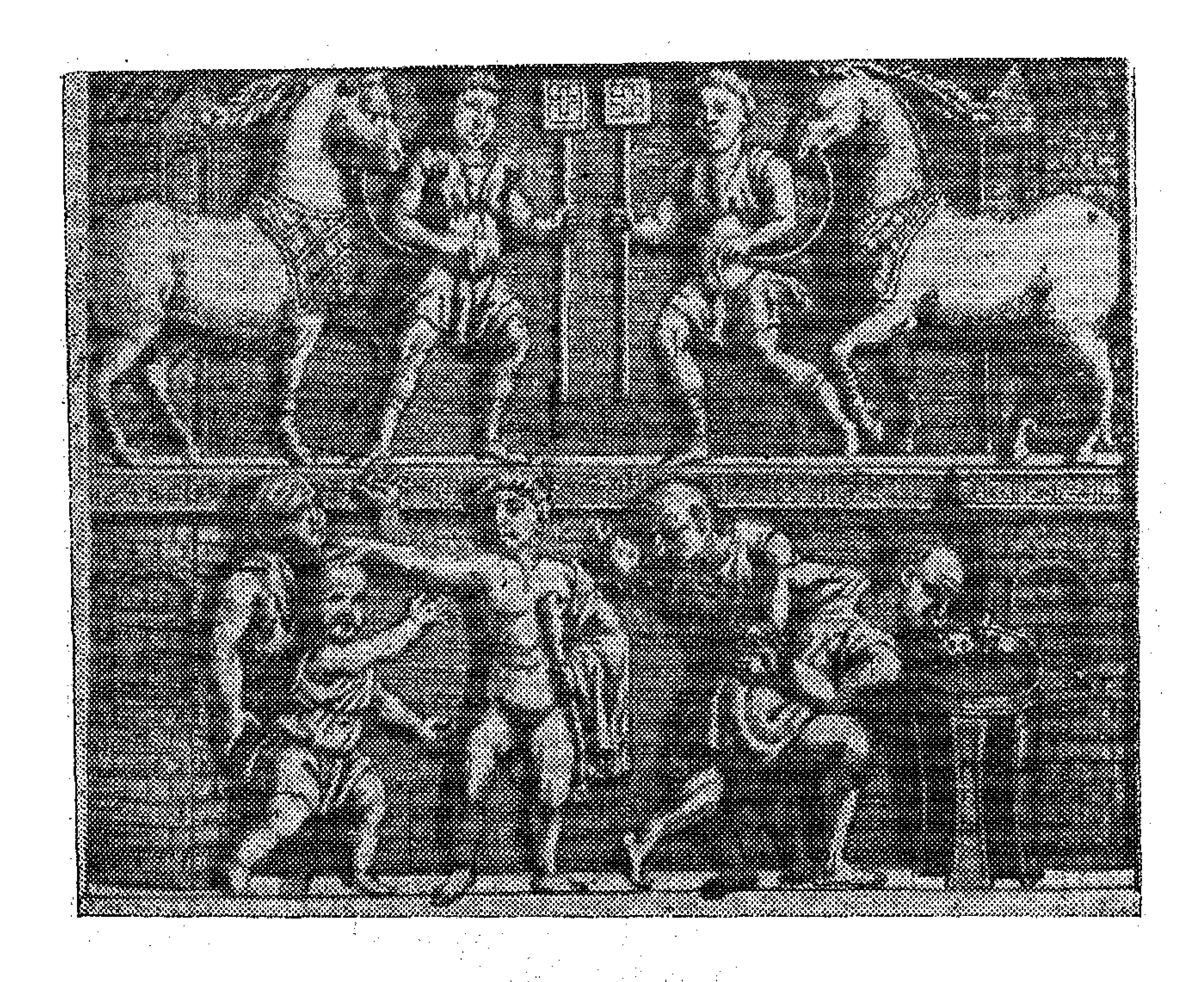


(شكل ٣١)
مصارعة الوحوش

ملابس رسول الآلهة « Mercurius » شياطين مردة فى شكل ملائكة يكوونهم بأسياخ محمية بالنار فان أحس جريح بألم النار تركوه لغيرهم من خدم متشحين برداء اتروسكى يمثل خارون Charôn إله الموت الجهنمي وفى أيديهم مطارق يسحبونه مع بقية الجثث إلى غرفة الموت حيث يقتل من بقى حيا .

يا لهول ما يضحكون من أجله هؤلاء غلاظ القلوب يتسلون بآلام الناس وتعذيبهم انعدمت فيهم الإنسانية وتحجرت مشاعرهم فلا يحسون ولا يشعرون بل صاروا أشد ضراوة من الوحوش وغلظة لقد كان المدرج هو الأثر الذى يشهد بانطلاق قسوتهم وبربريتهم وما انطوت عليه نفوسهم من شرور انه الدليل على طبيعة الشعب الرومانى الذى لم يكن يشبع نزواته الوحشية فى هذه المدرجات فقط بل طبعت نفسه على التلذذ من مناظر التعذيب فى كل مكان فقد وجد منظر من مناظر الكوميديا الشعبية محفوظ فى لندن بمتحف فكتوريا والبرت (شكل ٣٢) يتمثل فيه عبدان ذراعاهما مربوطان خلف ظهريهما واثنان من حيوان أبو جلمبو عالقان بأنوفهما وأحدهما يحاول ان يتخلص من أداة تعذيبه بواسطة منضدة بجانبه ينحنى عليها لينزعه عن أنفه . كان يلذ للرومان وقد تحجرت قلوبهم رؤية أمثال مناظر التعذيب هذه تضحكهم وتدخل السرور على قلوبهم فكانت تقدم لهم حتى فى الكوميديا الشعبية ارضاء لمزاجهم البربرى .

وقد زادت المدرجات دموية على الزمن فى روما وفى الأقاليم



(شكل ٣٢)
لوحة استعراض للخيل ثم تحته أحد مناظر الكوميديا الشعبية
يمثل عبدين يقرض انفهما أبو جلبو وأيديهما مربوطة خلف ظهريهما

حتى انه فى عهد الامبراطور تراجان استعرض فى الكلوسيوم على مدى أربعة أشهر ١٠ آلاف ثنائى من المصارعين و ١١ ألف حيوان ويقال ان فى هذا الوقت تسلى الشعب باستعراض لموسيقى ألبسوه ملابس « اورفيوس Orpheus » أكبر وأعظم موسيقى قديم يونانى وكانت الوحوش تخر خاضعة عند سماع موسيقاه ، لبس الموسيقى الرومانى ملابس اورفيوس وأمسك بقيثارته ونزل فى الارينا للوحوش ففتكت به وقطعوه اربا بين استحسان المشاهدين وضحكاتهم وطرب الجميع لتفجر دمائه امامهم وسماع نداء استغاثته وصراخه وألمه ولم يطربوا لموسيقاه ، لم يكن هذا الفنان مجرما ولا أسيرا ولا عبدا بل عاش لسوء حظه فى عصر استبدل فيه الشهداء من المسيحيين (St. Augustine, Confession VIII, 8) والأبرياء والشرفاء بالمجرمين وأصبح على الجميع ان يحاربوا وهم عزل من أجل حياتهم أو يذبحوا على « الارينا » حتى ان أحد علماء الكنيسة من مدينة قرطاجنة من القرن الثالث الميلادى يسمى « ترتليان » كان يتصور فى رؤياه منظراً على وضع عكس هذا فالمسيحيون هم الذين يجلسون على المقاعد مكرمين يشاهدون فى سعادة الوثنيين من فلاسفة وشعراء يعذبون ويحرقون على نفس الارينا .

ولم يتوقف ذلك وينته المدرج إلا بعد الاعتراف بالمسيحية فكم من أحكام ظالمة أوقعت أبرياء كانوا وقوداً وقرباناً على مذبح نزعات الشعب الرومانى البربرية الشيطانية ليضحك من أناتهم

الصاعدة إلى السماء تشكو إلى الله ظلم الانسان للانسان .

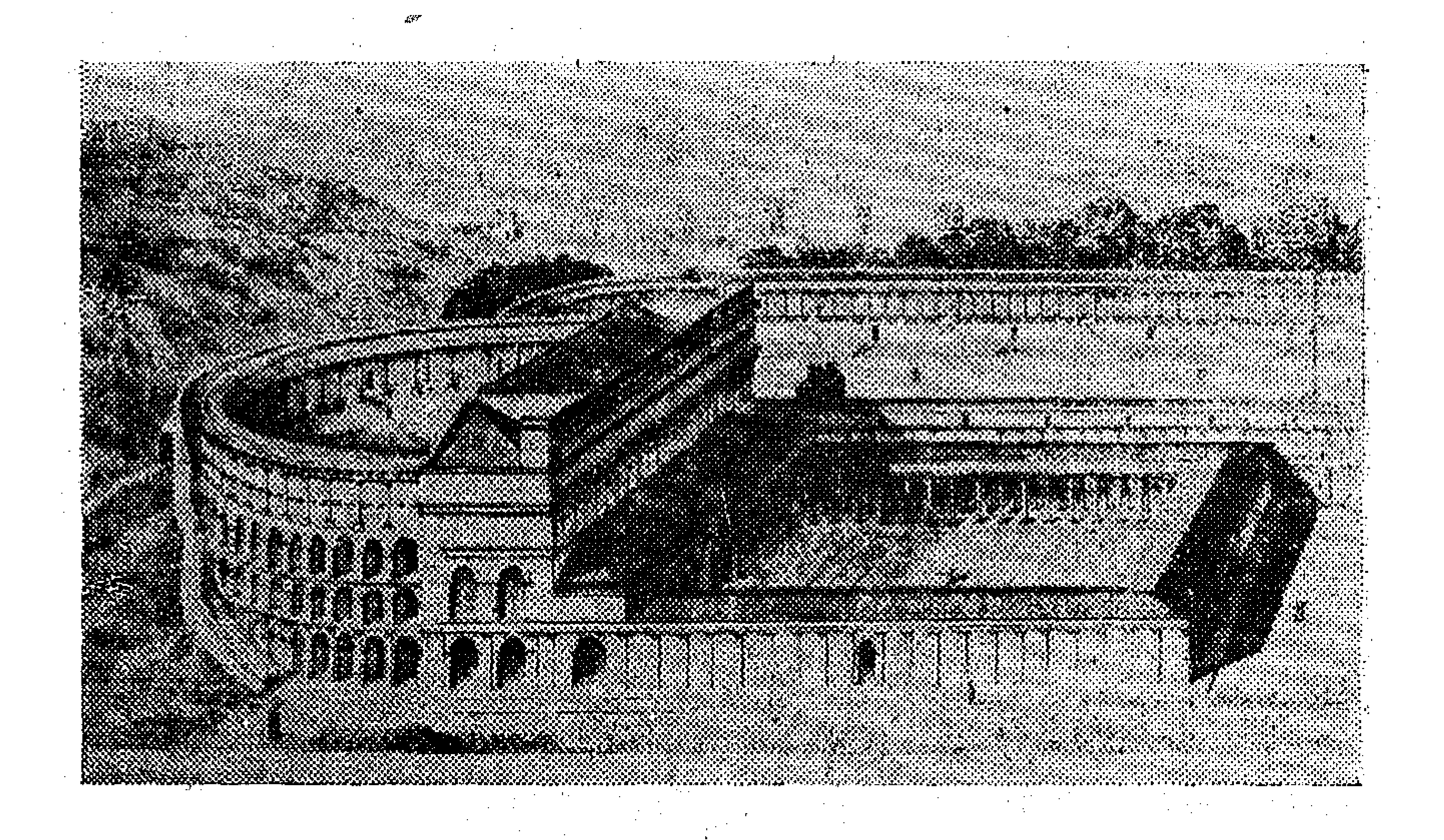
كانت هذه المدرجات منشرة فى مناطق كثيرة من الامبراطورية الرومانية إلا فى اليونان وغيرها من المدن اليونانية العريقة ففى الاسكندرية المدينة العتيدة ذات الحضارة اليونانية الأصيلة والتى كانت منذ نشأتها منارة للحضارة ومنشأ للعبادات والمدارس الفلسفية اليونانية عرفت الجامعة كما عرفتها اثينا وضمت أكبر مكتبات العالم القديم وأئمتها ذات المثل والنظريات الإنسانية العظيمة لم يتحول فيها تياترو ولا اوديون إلى مدرجات دموية ولم يدنس الاركسترا الطاهرة الخالدة فيها رمال تصير بها إلى ارينا بل ظلت تلك الأماكن فيها محراب ثقافة ورحمة ومشعلا يبث النور والعلم والمعرفة والهدى للناس فى العالم الوثنى والمسيحى على السواء .

السيرك

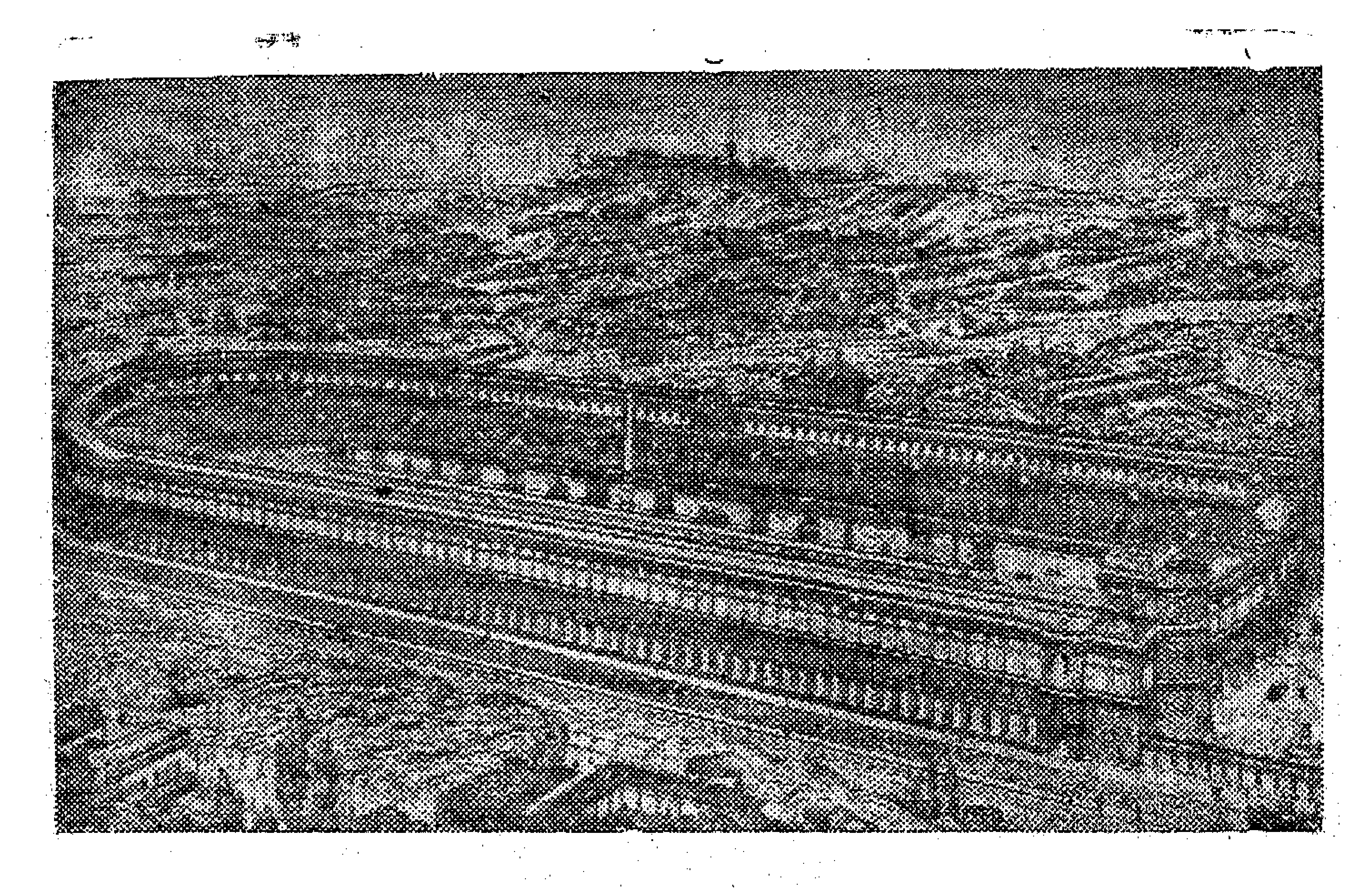
Circtus

لابد لنا ان نذكر هنا السيرك فهو أقدم ما وجد عند الرومان من الملاهى وكان محبوبا عندهم دائما فى عصر التياترو وكان التياترو فى أول الأمر يبنى فى جواره أو فى جزء منه وأبين مثل لذلك آثار تياترو وسيرك مشترك من عهد الامبراطور هادريان (القرن الثانى م) وجدت فى مدينة ايزانى Aezani فى اسيا الصغرى فيها نجد صالة المشاهدة أو الاوديتوريوم بشكلها اليونانى المستدير تقع على امتداد السيرك ومرتبطة به بشكل جعل خلفية المسرح « Scaena frons » فى نفس الوقت باب نصر يستعمل للدخول إلى السيرك ، ومسرحه هذا كان مؤقتا ومن الخشب يزال بعد فترة الاحتفالات الدرامية وفى اسيا الصغرى ايضا فى مدينة « بسينوس Pessinus » نجد تياترو قائما على الزاوية اليمنى للسيرك (شكل ٣٣) وهكذا حتى انه فى عصر المسيحية كان رجال الكنيسة وهم يعبرون عن سخطهم على التياترو ونهى الناس عنه كانوا يخلطون بينه وبين السيرك وهم يتحدثون عن التياترو .

والسيرك او السيركوس مجاله سباق العربات وفى فترة من الزمن اصدر اغسطس امرا بالغائه إلا انه وجد بكثرة فى الاقاليم خارج ايطاليا فى اورانج وفينا وشمال افريقيا . . الخ وفى ايطاليا يوجد سيرك ماكسيم وكاليجولا فى الفاتيكان (شكل ٣٤) ،



(شكل ٢٣)
تصميم لتياترو أورانج (فرنسا) بجانب السيرك ويرى خلف المسرح فى التياترو البواكى التى تحمى المتفرجين من المطر المفاجىء.



(شكل ٣٤)
سيرك الامبراطور كاليجولا بروما ـ الفاتيكان (القرن الأول م .)

والسيرك عبارة عن بناء مستطيل طويل جدا يبلغ طول الضلع الطويل منه ٥٢٠ مترا وطول الضلعين القصيرين ١٠٨ مترا في سيركوس مكسانس الذى كان يسمى خطأ بسيرك كركالا قبل اكتشاف نص يذكر اسم مكسانس وجد فيه تحت باب النصر . أما الضلعين القصيرين منه فواحد منها على هيئة نصف دائرة والآخر مقوس قليل الانحناء وعلى ضلعي السيرك الطويلين تقوم مدرجات للمقاعد على شكل مدرجات التياترو تبدأ من الارينا إلى أعلى ومقسمة إلى أقسام « maeniana » بواسطة حزام اى ممر « praecinctio » وله سور اى حائط قليل الارتفاع تقطعها فتحات أما المقاعد الامامية المخصصة للممتازين فكانت تقوم على ارضية مرتفعة قليلا عن الارينا وأمامها درابزين لحماية الجالسين وخلف هذه المقاعد حائط غير مرتفع وفوق المدرج العلوى بواكى، وكانت المقاعد العليا من الخشب وأما مقاعد الشرف فكانت من الحجر ومن تحت المدرجات صالة طويلة بطول الضلع الطويل كله متصلة بخارج السيرك عن طريق بواكى مفتوحة فى السور الى الشارع ومتصلة بالداخل بممرات عريضة تصل الى سلالم صغيرة تبدأ خلف الحاجز بين كراسى الشرف والمقاعد العليا وتنتهى هذه السلالم عند الممر « praecinctio » وهذه هى الفوميتوريا « vomitoria » كما ذكرنا فى الكلام على المخارج فى التياترو ، ولم يكن للنساء مكان خاص بل الجميع يجلسون معا .

وفى وسط الضلع القصير ، نصف الدائرة ، باب كبير يسمى

باب النصر « Porta triumphalis » وكان يدخل منه موكب افتتاح السيرك ثم تخرج منه العربات الفائزة بالسباق وعلى الجانب المقابل اى فى الضلع المقوس باب كبير على جانبيه برجان « oppida » عاليان تجلس فيها فرق موسيقية وعلى جانب كل برج عدد اربع أو ست فتحات تدخل منها العربات المتسابقة وقد سمى هذا الجانب بسبب هذين البرجين بالحصن . وأمام هذه الفتحات الاثنى عشر او « carceres » وضعت خطوط من حجر ملون تقف أمامها العربات المتسابقة فتكون على مسافة متساوية من نقطة ابتداء السباق ، ونقطة الانطلاق هذه عبارة عن ثلاثة اعمدة مخروطية الشكل تسمى « metae » موضوعة على قواعد وأيضا على الناحية الاخرى المقابلة من المستطيل ثلاثة اعمدة « metae » مثلها وبين هذين المجموعتين من الأعمدة على طرفى الارينا رصيف ضيق « spina » بطول الارينا مثل الارصفة الضيقة وسط شوارعنا الآن، وعلى هذا الرصيف الطويل اقيمت مبان فنية بديعة فعليه مسلتان وعواميد قصيرة واضرحة صغيرة وتماثيل آلهة خاصة إلهة النصر « Victoria » فيكتوريا والإلهة الام كيبيلى « Cylele » جالسة على اسد ثم عليه ايضا حاملان مرتفعان احدهما عليه سبعة سمكات (دارفيل) من الحجر كنافورات تخرج من أفواهها الماء والحامل الآخر عليه سبع بيضات من الحجر كبيرة .

وموكب الافتتاح ينزل من قلعة روما « الـكابتوليوم Capitolium » مارا بالسوق العامة « Forum » ثم إلى السيرك حيث يدخل من

باب النصر ويخترق الارينا حول رصيف الوسط (spina) وفى مقدمته عربة ممول المباريات يلبس ملابس النصر وعربته بشكل عربة النصر ايضا وحوله حرس وتتبعه عربات تحمل تماثيل الآلهة او الاباطرة والامبراطورات الراحلين الذين يكرمون تكريم الآلهة فى العصر الامبرطوارى، وعلى الجانبين يقف الجمهور يهتف ويصفق ثم يعلن بدء السباق بان يلقى بمنديل ابيض على الارينا فتنطلق اربع عربات او ست عربات تجرى باقصى سرعة على يمين الرصيف « spina » حتى تصل إلى نهايته ثم تعود مسرعة على شمال الرصيف إلى نقطة الابتداء ثم تتكرر هذه الدورة سبع مرات ينتهى بها الشوط missus وامام باب الخروج اى باب النصر رسم خط بالطباشير ، السائق الفائز هو اول من يقطعه وحتى يعلم الجمهور عدد الدورات التى تمت قبل نهاية الشوط ينزل المشرفون فى آخر كل دورة بيضة من الحامل يضعونها على الأرض ويديرون احدى السمكات السبعة إلى الناحية الأخرى .

والعربات دائما بعجلتين مفتوحة من الخلف ويقف السائق عليها ويجرها حصانان « bigae » واحيانا اربعة « quadrigae » كما نراه ممثلا على النقود دائما فى العصرين الجمهورى والامبراطورى. والسائق أو « agitator » يلبس التونيك tunic (لباس قديم) ملون احيانا ابيض وأحمر واحيانا ازرق واخضر ويلبس عليه حزام وعلى رأسه شبه خوذة ويحمل فى حزامه سكين يقطع بها وقت الخطر مقود الخيول الذى عادة يربط فى حزام السائق ويكمن الخطر

كله فى دوران العربة حول العواميد عند طرفى الارينا وفى تصادم العربات إذ يتعرض سائق العربة الأمامية وسائق العربة الذى وراءه مباشرة للخطر ، والسائق الفائز زيادة على تكريمه باكاليل الغار والزعفٍ يعطي مبلغ من المال كبير واحيانا يخلد انتصاره بإقامة تمثال حصان مشهور له والسائقون معظمهم من العبيد او الطبقة الدنيا ، وطبعا السائق الممتاز كان يتمتع بشهرة عظيمة مثل الجوكى بيننا الآن وكان كل ما يلزم السباق من سياس الخيول والعدد واللوازم الاخرى يدفــع تكاليفها القائم بتمويل السباق فى كل مهرجان .

يصحب احيانا سباق العربات سباق اخر للخيالة « Desultores » فيه لكل فارس حصانان وعندما ينطلق بهما بأقصى سرعة يثب من حصان إلى آخر كما يحدث فى السيرك عندنا الآن ومن هنا اطلق عليهم اسم « Desultores » واحيانا تجرى مباريات فى السيرك ايضا لسباق الجرى ومباريات ملاكمة ومصارعة يدوية ولكن فى العصر الامبراطورى اصبح لهذه المباريات مكان خاص وفى الأصل كانت المصارعة وصيد الوحوش مجالها السيرك . فهو كما قلنا كان أول هذه المنشئات عند الرومان ثم اصبحت المصارعة فى المدرجات ، وفى السيرك ايضا يجرى استعراض حربى والعاب فروسية للجنود .

الاستاد

« StadiOn »

وللسيرك صلة وقرابة كبيرة بالاستاد « Stadion » اليونانى الأصل الذى يشبه السيرك تماما وكان خاصاً بسباق الجرى أصلا عند اليونان وربما كان يجرى به أيضاً مباريات مصارعة الأيدى وقد تحددت وحدة طول مسافة سباق الجرى فى الألعاب الاولمبية بمسافة ٦٠٠ قدم يونانى (طول القدم اليونانى حوالى ٣٠ سم) وهو نفس طول مسافة الاستاد اليونانى ، الذى أصبح وحدة طولية قياسية طبقها فى الألعاب الاولمبية كما تروى القصة الخرافية البطل هرقل ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت تلك الوحدة الطولية مقاسا لمسافات الطرق عامة أخذت اسمها منه « ستاديون Stadion باليونانية و Stadium باللاتينية قديماً ، وحديثاً « ستاد أو Stade » وتقام فيه بجانب سباق الجرى مباريات أخرى من ملاكمة ومصارعة الثيران والألعاب الرياضية وغيرها ، وفى روما أقام الامبراطور دوميتيانوس Domitianus فى القرن الأول الميلادى ستادا فى ساحة مارس (إله الحرب) .

التذييل والمراجع

Drioton (Etienne),

1) Le Theatre Egyptien.

2) La Question du Theatre Egyptien, Academie des Inseriptions et Belles-Lettres C. R. (1954) pp. 51 - 63.

في هذه المحاضرة يقول دريوتون ان النصوص التي نشرها زيته Sethe تثبت بشكل قاطع وجود التياترو المصرى منذ ابتداء الحضارة المصرية (من الأسرة الأولى) . ثم يعدد الأجزاء الباقية المهمة من النصوص الدرامية (كما يقول) التي عثر عليها باثنتي عشرة قطعة خلاف قطعتين نشرتهما السيدة Desroches Noblecour,

Le Theatre egyptien, Jour. des Savents (1943) pp. 174 - 175.

ويقرر ان عناوين هذه الأجزاء الاثنى عشر مصطنعة ومستوحاة من مضمون كل قطعة، والقطع ٧-٩ تكون قصة « رجوع ست » من مجموعة بردى اللوفر (٣١٢٩) ومجموعة المتحف البريطاني (١٠٢٥٢) وتؤرخ في سنة ٣٦١ ق . م وهو يرى في هذا النص دراما سياسية كما كان الأمر في اليونان (؟) لمقاومة الغزو الفارسي. وقد علقنا على ذلك في الكتاب ص ٣٦ و ٣٧ وبينا الفارق الشاسع بين نوعية طبيعة هذه الدراما (؟) ومسرحية « الفرس » التراجيديا الحقة المعاصرة لهذه الفترة في اليونان التي كتبها ايسخيلوس .

ثم يقول انه لم توجد أماكن خاصة بالأداء المسرحي كما كان في العصور الوسطى ، ففي مصر كان يقوم الأداء أمام مداخل المعابد

فى ساحات « esplanades » موجودة أمام البللون من الخارج أوفى الحوش الأول المباح للجمهور دخوله وهكذا نرى ان دريوتون يتخيل ان الأمر كان على غرار ما كان عليه الأداء فى اثينا على ساحة الاركسترا المتسديرة أمام معبد ديونيسوس فهو يتخيل ان تكون نشأة نواة التياترو المصرى قد ظهرت حسب ما يعرفه عن قيام التياترو فى اثينا ولكن كان خياله لا يرتكز على وجود دليل أثرى يدل على مكان التياترو أو نص يذكره بل هو قد تتبع فى خياله التياترو اليونانى بكل خطواته منذ عهد ما قبل الدراما حتى آخر العصر الكلاسيكى ثم نسب على غير سند كل هذا الاختراع إلى مصر الفرعونية ، بكل التعابير الفنية اليونانية دون ان يذكر كلمة واحدة هيروغليفية وجدت تدل على أى منها وقد رفضنا نظريته هذه كما بينا فى الكتاب .

وفى رده على شذوذ « قاعدة بهاج Socle de Behague » كما درسها كلاسنز Klasens عن نظريته وخروجها عن قياسها يقول « اما ان الانسان لا يتكلم إلا عن دعاء الأشخاص والشذوذ عن القاعدة الذى يتكرر ١٨ مرة فى مجموعة متجانسة من النصوص تبلغ كلماتها ٧٠٠٠ كلمة ولا نقابله فى باقى الأدب المصرى ولا حتى فى النصوص السحرية الأخرى فهذا لا يؤدى إلى شىء ، فيجب ألا يهمل ذلك كشىء فظ فالنقد الحسن للنصوص يعتبر الأمر على عكس ذلك ، اشارة ثمينة تكشف عن طريقة فى التعبير مختلفة عما جرى عليه الأسلوب العادى » . وبعد فان هذا رد

لا يقوم على قناعة باستقامة نظريته .

ثم يذكر لوحة ادفو التى عثر عليها الاستاذ شارل كونز Charles Quenz (١٩٢٢) فى جبانة ادفو التى أصبحت بعد معارضة الأستاذين فيـكـنتيف وتشيرنى لترجمته لهذه اللوحة أصبحت غير ذى موضوع بعد ان ظن ان هذا الدليل قد يبطل رأى فيدمان ، Wiedemann,

Die Anfange dramatischer Poesie in alten Aegypten (Mél. Nicole) Genéve 1905 pp. 561 - 577.

الذى يتعتبر ان مصر لم تتعد مطلقا الخطوة الدينية الأولى التى خلق منها الذكاء اليونانى فقط التياترو . فنى ص ١٥٦ - ١٥٧ يخرج الاستاذ فيدمان بنتيجة صحيحة صادقة التصوير للموقف فيقول « لم يكن لدى المصريين لا سفوكليس ولا ارستوفانيز ولـكن لم يكن ينقص الشعب المصرى فـكرة العرض المسرحى

aber der Sinn für die theatrische Aufführung hat ihm nicht gefehlt.

فعلى شاطىء النيل يمكن للانسان ان يستدل على وجود التقليد Mimus والبانتوميم Pantomime وكذلك البدء فى تـكوين الـكورس الدرامى ثم يقابل أيضا العرض الدينى لأداء الطقوس Aufführung heiliger Mysterienspiele وأيضا بوادر البدء إلى تطور أكبر موجودة، ولـكن كان ينقص الشعب المصرى وحى الذكاء الخلاق الذى ينبعث منه العمل الفنى ، es fehlt aber dem aegyptischer Volke der Hauch des Genius, der aus ihnen das Kunstwerk hätte erstehen lassen.

ورغم انى أحبذ وأؤيد رأى فيدمان إلاانى اعترض على قوله هذا فالذكاء الخلاق لم يكن ينقص الشعب المصرى فالشعب هو بانى هذه الحضارة الخالدة ، إنما كان يحجب هذا الذكاء الوقاد ويعطل عمله جمود ومحافظة الحكام من الآلهة والكهنة وعدم تفكيرهم فى الشعب وانزوائهم عنه وكبت حريته واستئثارهم بكل رأى وحكم كما أوضحنا ذلك فيما سبق .

ثم يصور فيدمان الفكرة كالطفل الصغير الذى يظل واقفاً ويجب عليه ان يدع من كان خلفه يتقدم وهذا يتكرر فى حياة كل الشعوب - وهكذا يرى فيدمان ان الخطوة الأولى نحو الاتجاه إلى التياترو لم تتم ولم تتعد حدود الدين وسبقهم إليها اليونان الذين كان المصريون ينظرون إليهم كأنهم أطفال ، كما يقول أفلاطون فقد عاش المصريون تاريخاً طويلا ، آلاف السنين فى تطور وثقافة عالية أكثر من هؤلاء الذين ظهروا على مسرح التاريخ ولكن هؤلاء الصغار الحديثين (يعنى اليونانيين) قدتعدوا الزمن بتطورهم بسرعة واستمرار فى المعرفة العلمية والفن التشكيلى bildender Kunst كذلك كانوا فى الشعر وفى العرض الدرامى darstellenden Drama .

ثم يقول دريوتون انه رغم تواضع هذا الدليل اى لوحة ادفو فهو يرى ان الفرق الكوميدية فى الأسرة ١٨ كانت تتنقل حتى بين أصغر القرى ؟ (انظر ترجمة ورأى الأستاذ تشيرنى (ملاحظة (١) ص ٦٣ - ٦٤)، ولكنه يعود فيقرر ان فى العصور الدينية القديمة

كان الكهنة يقومون بتقليد الطقوس وهذا لم يكن تياترو بل خدمات كهنوتية (ليتورجيا) وأسرار طقسية أما ما حاول إقامته فى مصر القديمة فهو التياترو ذو الموضوع الدينى الذى يقوم بأدائه رجال غير الكهنة وغالباً كان موضوعه سياسى ثم يقرر ان الموضوعات كانت دينية لنشأتها فى بيئة كل أبطالها الشعبيين آلهة . ولم يوفق دريتون فى اثبات ذلك لانه لم يوجد هذا الذى يتصوره إلا فى اليونان فبعد ان اعتبر النصوص الدينية الأولى التى نشرها زيته وأرخ أصلها (نص شباكون) فى الأسرة الأولى ويؤرخها العلماء الآخرون فى الدولة القديمة بدون تحديد كما فعل زيته يعتبرها دريتون نصوصاً درامية وان اكتشاف زيته هذا هو اثبات قاطع بوجود التياترو فى كل العصور المصرية ، يعود فيقول ان فى العصور الدينية الأولى لم يكن هناك تياترو بل كانت طقوس وبعد لوحة امحب كان يريد اثبات وجود تياترو حقيقى يقوم فيه بالتمثيل رجال غير الكهنة وهذه نتيجة أقامها على أساس خيالى فبعد انهيار دليل امحب وعدم تغير ما وجد من النصوص فى العصور المتأخرة إذ ان هذه لم تكن إلا نسخة طبق الأصل من النصوص الأولى القديمة ، بعد ذلك كله يكون كل ما حاوله دريتون داخلا فى نطاق الدين وهى الفترة التى سبقت عصر تسبيس فى اليونان أى عهد ما قبل الدراما .

ويذكر الاستاذ دريتون ان الاستاذ Bénédite كان أول من فكر فى احتمال وجود التياترو فى مصر :

Bénédite (Georges), Guide Joanne, Egypte, Paris (1900).

Sethe (Kurt), I, Dramatische Texte zu altaegyptischen Mysterienspiele. Untersuchugen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens. x, 2 Leipzig (1928), Das Denkmal Memphitischer Theologie der Schabakostein des B. M. pp. 23 - 32.

وذكر منه دريوتون فى كتابه بعض المواقف الدرامية .

Sethe (K), Id., II- Der Dramatische Ramessumpapyrus p. 83 sq. Ein Spiel zur Thronbesteigung des Koenigs.

Rusch (Ad.), Dramatische Texte aus dem alten Aegypten. Orientalische Literatur Zeitung 1929, no 3. vol. XXXII pp. 145 - 156.

يقول الأستاذ بوش ان هذا النص (نص شباكون) نسخة نقلت فى عهد الملك شباكون ويؤرخ أزيته أصل النص فى الأسرة الأولى (ص ١٤٧).

دكتور ثروت عكاشة - المسرح المصرى القديم ترجمة وتقديم (١٩٦٧).

Vikentiev (V).

1) A propos d'un extrait de la stèle d'Emheb, Bulleti of the Faculty of Arts, Cairo Univ. vol. IX, part. I (1947) pp. 1 - 17.

2) Les Rites d' Emheb (stèle d' Edfou) Id. vol. X part. 1 (1948) pp. 1 - 8,

3) Le Nom et les Titres d' Emheb et de sa mère (suite et fin) Id. XIII part. I (1951) pp. 11 - 32.

Cerny (Jaroslav), Stela of Emheb from Tell Edfou. Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts. Abteilung, Band 24 (1969) p. 87 sq.

Klasens(Adolf), A Magical statue base(Socle de Behague), in the Museum of Antiquities at Leiden. p. (66) « no more than the Turin text, can our spell be called dramatic text ».

ويؤيد هذا الرأى ما ذهبنا إليه من ان نواة نشأة التياترو وجدت أساساً فى كل الديانات القديمة ولكنها لم تتطور إلى دراما حقيقية إلا عند اليونان . انظر أيضاً فيدمان فيما سبق ص 176 - 177 .

Louis Figuier, Vie des Savants, 2e part.; Savants de l'Antiquités Illustres. (Pythagore).

Dict. of Christian Antiquities, - Theatre - Actors.

توفيق الحكيم - ازيس .

Maspéro, Deir el Bahari, Jour. des Savants, Sept. (1899) v. 1 p. 401 sq.

Murray (M. A.), Ritual Masking, Mél. Maspéro I. p. 251 sq.

Stricker (B. H.), The Origin of the Greek Theatre. (J. E. A.) t. 41 (1955) pp. 34 - 48.

المؤلفون اليونانيون :

Homer; Herodotos; Diodoros;

Plutarchos; Marcus Aurelius, (Tôn eis Eauton).

Lucian (Loukianos), (Peri Orcheseos).

Athenaeus, (Deipnosophistôn); (Hesiodos); Pollux;
Suidas, Lexicon (Edit.) Bekker.

المؤلفون اللاتينيون :

Varro (Marcus Terentius Reatinus).
Cicero (Marcus Tullius).
Virgil (Publius Vergilius Maro).
Horace, (Ars Poetica or Epistula ad Pisones).
Livy (Titus Livius); Ovid (Ovidius Naso Publius).
Vitruvius, De Architectura (Book v).
Pliny, the elder, (Gaius Plinius), Naturalis Historia.
Tacitus (Cornelius), Annales.
Diomedes. Ars grammatica.

أما مراجعهم المفصلة فموجودة فى الكتاب فى أماكن الاشارة إليها .

Horace, Ars Poetica, 275 - 280.

فى هذه الفقرة يعطينا هوراكى الدليل على وجود منصة أى (proskenion) من العصر القديم كما افترض بعض مؤرخى التياترو القديم من العلماء من ان عربة ثسبيس كانت أول منصة معتمدين على قوله ان Thespis كان ينقل مقطوعاته (تراجيدياته) فى عربة quae canerent يغنيها ويمثلها plaustris vexisse poemata percunti بوجوه مدهونة بعكارة النبيذ (يمثلون) agerentque faecibus ora .

ورغم ان هوراس يذكر ان ثسبيس « كما يقولون » اخترع (إلهة) التراجيديا Camenae tragicae invenisse ، وهو نوع

لم يكن معروفا من قبل ignotum genus إلا ان لويب Loeb يعترض على ذلك معتمداً على قول هوراس ان وجوه الممثلين كانت مطلية بحثالة النبيذ ، فيقول ان هذا كان من خصائص موكب احتفال صنع الخمور وعلى ذلك فان ما كان يمثل على العربة ليست التراجيديا بل كانت السكوميديا ta ex amaxes skômmata أى شيء مضحك ، فربما اختلط الأمر عليه بسبب trygoidia وهو تعبير للسكوميديا من كلمة tryx أى حثالة النبيذ (ملاحظة d) .

ورغم ان هذا تخريج واهي إلا انه سواء كان ما يمثل على العربة تراجيديا أو كوميديا فقد كان الأداء وهو المهم من على عربة ، مما يوحى بان العربة كانت الخطوة الأولى نحو وجود المنصة أو اللوجيون (منبر) أى المكان الذى يتكلم منه الممثل ، ويؤيد وجهة النظر هذه قول هوراس مكملا حديثه فى نفس الفقرة ان ايسخيلوس من بعد ثسبيس post hunc وهو مخترع repertor : القناع personae والملابس الفاخرة (المناسبة) pallaeque honestae ، قد مد (على أرض الاركسترا) منصة pulpitum من الخشب tignis instravit .

هذا بالاضافة إلى ما ذكرناه عند كلامنا عن عدد التياترو التى اخترعها ايسخيلوس مما أعطاه بحق « لقب أب التياترو » يذكر هوراس بجانب الأقنعة والملابس الفاخرة والمنصة ، ما علمه من كلام عظيم (تمثيليات) et docuit magnumque loqui وانه أيضاً أضاف الحذاء العالى cothurno ودرب الممثلين على استعماله ،

انظر ص ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٤٩ ، ١٥٦ .

وقول هوراس ان المسرح قد وجد من ذاك العصر المتقدم يدعم رفضنا لما تذهب إليه Margarete Bieber; The Hist. of the Gr. and Rom. Theater من ان دعابة انتيفانيس Antiphanes من شعراء الكوميديا الوسطى (٤٠٨ ق . م) تقوم دليلا على عدم استعمال البروسكينيون كمسرح (لوجيون) حتى عصر الكوميديا الوسطى فى القرن الرابع ، عندما قال فى Athenaeus; Deipnoso- phistôn XIII, 587 b) فى كلامه (عن الغانيات peri Hetairôn) ان نانيون (الغانية) تلقب بال (proskenion) فوجهها جميل prosopon asteion وعليها حلى من الذهب chrysiois وملابس غالية himatiois polytelesi فاذا ما تعرت ekdysa صارت قبيحة جداً aischrotaten . فتشبيه نانيون بالبروسكينيون انما هى دعابة استعمل فيها انتيفانيس كلمة بروسكينيون بمعنى خلفية ولكن ذلك لا يقوم دليلا على ان الكلمة لم تكن قد استعملت بعد فى عصر الكوميديا الوسطى بمعنى لوجيون (منصة) فليس ما يمنع من ذلك اذ ان كل لوجيون كانت له خلفية أو بروسكينيون ويجمعهما سويا الديكور حسب متطلبات الرواية فكان اللوجيون يشكل بأى شكل قصر أو معبد . الخ . حسب مقتضيات الوضع فى المسرحية ثم ان المعنى لكليهما واحد أى مقدمة ال « skene » .

فى فقرة أخرى من (Ars Poetica, 220) يرجع هوراس سبب اسم التراجيديا أى أغنية الجدى ، إلى ان الشاعر اليونانى

كان يتنافس فى الانشاد التراجيدى Carmine tragico certavit من أجل جدى ob hircum زهيد القيمة vilem ويقول لويب من أجل هذا كان اسم الغناء التراجيدى « غناء الجدى » فالجائزة فى ذلك كانت الجدى .

Vergilius Maro (Virgil) (Georgicon II, 381)

وأما فرجيل فيقول : لا الشتاء بصقيعه ولا الصيف بحره وجفافه المحرق قد أضرا بالأعناب كما أضرت قطعان الماعز المخربة durique venenum وأسنانها القاسية الحادة nocuere gerges dentis وآثار عضها admorso signata وندبها المطبوعة على سيقان شجر الأعناب in stripe cicatrix . فليس لجرم آخر non aliam ob culpam ان كان يذبح جـــدى لباخوس (ديونسيوس) Baccho caper caeditur على كل مذبح omnibus aris عندما تدخل التمثيليات (التراجيديات) القديمة المسارح veteris ineunt proscaenia Ludi . وكان اللاتينيون أيضاً فى عيد صنع الخمور يحتفلون ويمرحون ويضحكون ويغنون أشعاراً بدائية غير مصقولة ، ويضعون على وجوههم أقنعة مرعبة من لحاء الشجر oraque corticibus sumunt horrenda cavatis .

أنظر الكتاب ص ١٥٤ - ١٥٥ .

Horace (Ars Poetica, 285 - 94)

فيما يخص الشعراء اللاتينيين الذين كتبوا الروايات اللاتينية الوطنية ، ثم أيضا ملاحظة (a) عن الفـــابولاى برايتكستاى fabulae praetextae أى التراجيديات ذات الموضوع الرومانى

ثم انظر أيضاً ملاحظه لويب Loeb (e) فى (Hor.(Epistulae II,1.57

وبخصوص اشتقاق كلمه persona أى القناع من فعل personare بمعنى « يرن منه الصوت » أى يصير أوضح وأقوى كما ذكرنا فى ص ٥٥ انظر (Gellius « Annalist » V, 7,) الذى نقل عن Gavius Bassus, De origine verborum et vocabulorum ولكن الأستاذ W, Beare; The Roman Stage عارض ذلك لان عدد الحروف لا يتفق مع هذا الاشتقاق ثم انه يرى ان القناع نفسه ليس له هذا الأثر فى الصوت .

Kenner (Hedwig), Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst.

يقول المؤلف عن القناع واستعماله فى اثينا ان القناع قد خرج من الشرق vom Orient ausging ولم يظهر على المسرح أولا مع اختراع ثسبيس التراجيديا من الكورس البدائى dass nicht erst mit der Erfindung der Tragoedie durch Barbaren Choere aufgetreten waren ولكن فى مجال التراجيديا والكوميديا قد أعطى رقصاً زنجياً وبدائياً بربرياً Mohre - und Wildentaenze ويرى أحد المؤرخين ان الرقص كان عادة قديمة على غرار الرقص التعبدى الطقسى بالتنكر بشكل حيوان alten Brauch aenlich den rituellen Taentzen in Tiervermummung,

كما ان التخفى لم يكن قاصراً على الحيوان فقط بل شمل أيضاً هيئة الغرباء كما حدث الآن فى التنكر بهيئة الزنوج والهنود وكان ذلك التنكر كالذى حدث وقت ظهور الكنتور والسيلين

على المسرح bei dem Auftreten von Kentauren und Silenen
فى اليونان وقد كان على الرجل الأسود ان يلعب دوراً خاصاً
فكثيراً ما نقابل هذا الرجل الأسود فى أقدم التقاليد فكان كما
ورد فى الذكر القديم رئيساً لفريق حملة الفاللوس (عضو التذكير)
der Anführer der Phallophoroi وهو كورس طقسى ظهر
فى الاركسترا لتكريم ديونيسوس فى مدينه سيكيون eines rituellen
Chores, der zu Ehren des Dionysos in der Orchestra von
Sikyon auftrat.

فكانوا يدهنون وجوههم بالهباب mit Russ ويرجع أحد
الباحثين أصل الكوميديا إلى الرجال ذوى الوجوه المدهونة بالمواد
الحمراء leitet den Ursprung der Komoedie von rot anges-
chmierten Maennern her. فالفلاحون الذين يشتمهم الاثينيون
يأتون ليلا إلى اثينا يعرضون شكواهم ضد شاتميهم ولكن الحاكمين
المختصين برفع المظالم عنهم يضطرونهم إلى ان يعيدوا شكواهم
فى ساحة السوق أو فى التياترو . ومن خوفهم ان يعرفهم شاتموهم
يدهن الفلاحون وجوههم بحثالة النبيذ Aus Furcht, von ihren
Beleidigern erkannt zu werden, bestrichen die Bauern
ihre Gesichter mit Weinhefe.

ان صبغ الوجه باللون الأسود أو الأحمر أو الأبيض كالقناع
يجعل الراقص أو الممثل ينقلب إلى روح Daimon وهكذا ترد
إلينا أخبار واضحة ان تسبيس قبل ان يخترع الأقنعة على المسرح
كان يدهن وجهه أولا باللون الأبيض ثم بالارجوان أى اللون

dass Thespis, bevor er die Maske erfand zum Auftritt sein Gesicht zuerst mit Bleiweiss dann mit Portulak, das ist rot bestrich. الأحمر

ثم فيما يخص الساتير والسيلين وتمثيلهما أى پان Pan والجدى Tragos فيقول (p. 45 - 6) ان فى شبه الجزيرة اليونانية كان پان Pan يعبد فى اركاديا خاصة . ولكن الجدى كان أقدم منه فى التمثيل بالرسوم على الآثار ، والأشكال البرونزية فى متحف اثينا الأهلى تعرض بجلاء صورة جدى يرقص وكذلك نجد الأشكال التى ترسم برأس جدى تشبه تلك التى تمثل على اناء (Skyphos) موجود فى بوستن فهى تقترب فى المسحة واللون من الرسوم التى تمثل برأس انسان وهكذا نجد مثل ذلك الكورس Chreuten المقنع الراقص برأس الحصان على امفورا بالرسوم السوداء فى برلين تشبه خيولا حقيقية تقابل فى مسحتها الخيل التى تمثل بقناع آدمى أى الساتير Satyroi والسيلين Silenoi .

كذلك أطلقت أسماء الحيوانات على كثير من هيئات الكهنة مثل بقية الرقصات الطقسية القديمة المقنعة بشكل حيوانات تكريماً للآلهة، وهكذا سمي خدمة الايوباكوس Io - Bakchos فى الجانب الغربى من الاكروبول بالخيول Hippoi وكذلك سميت البنات فى ضريح ارتميس براورونيا Brauronia (أى من براورون Braurôn مكان فى ايتكا حيث يحتفلون فيه بعيد ارتميس توريد اى بشكل الثور) سمى هؤلاء الفتيات بالدببة Arktoi وكذلك سمى صبية معبد بوسايدون فى افسوس بالثيران Tauroi

ان الآثار التى تؤرخ من القرن الخامس ق . م استعملت كدلالة على تقارب ما تحمله من أشـــكال أرواح الجدى Bocksdaemonen وشكل پان الذى أحيانا يكون فى شكل جدى .

هذا الاختلاط والتقارب فى الشـكل والفـكرة واندماج الرسومات يدل على عدم وجود طريقة دقيقة لنماذج مميزة يمكن اتباعها، فالحدود بين الأشكال غير واضحة ومتداخلة انها نفس الحدود بين الجديان والخيول أى بين الساتير والسيلين وپان .

Ein exaktes System der Typenbenennung ist nicht anzunehmen. Die Grenzen der Verstellungen waren unklar und ineinanderfliessend, selbst zwischen den hippoi und tragoi, den Satyroi und Panes.

St. Augustini Confessionum, VI, VIII

يتكلم عن وحشية المدرج amphitheatrum وقسوته الدموية ويصف الحالة النفسية للطالب اليبيوس Alypius من أثر هذه القسوة لما ان ناداه زملاؤه الطلبة بجوار المدرج وأدخلوه معهم على غير رضاء منه ، فى الوقت الذى كانت تجرى فيه العروض القاسية crudelium والدموية المميتة funestorum ludorum فقد أسكرته ـ بعد ان حاول ان يغمض عينيه ويصم أذنيه ـ نشوة لذة التعطش للدماء cruenta voluptate inebriabatur . لانه عند سقوط واحد فى المعركة nam quodam pugnae casu انبعثت صيحة مدوية من النـــاس cum clamor ingens totius populi وقعت عليه وقعاً شديداً vehementer eum pulsassed .

وفعلا عندما رأى الدماء ut enim vidit illum sanguinem
أسكرته فى الحال الوحشية البربرية inmanitatem simul ebibit.

وهكذا يعرض القديس اوجستين مشاعر هذا الطالب وتغير نفسيته فى المدرج بعد ان حطمتها تلك الوحشية وأصابت روحه بجرح بالغ الخطر graviore vulnere in anima أشد إيلاماً وتحطيما من ذلك الذى أصاب الآخر فى جسده ، لما رآه من بربرية قاتلة . فأحب لعبة السيف بعد كرهه لها من قبل .

Alulus Gellius, Gellii Noctium Atticarum III, III, 3.

يروى جيلليوس ما قام به الشاعر Varro فى محاولة جمع أعمال الشاعر الكوميدى بلاوتوس Plautus فيقول : بجانب الواحد والعشرين (كوميديا) التى سميت « فارونيانائ » Nam praeter illas unam et viginti quae «Varronianae» vocantur التى نحاها جانباً عن باقى أعمال الشاعر quas segregavit a ceteris لأنها مؤكدة النسبة إليه idcirco quoniam dubiosae non erant ولكن بإجماع الكل اعتبرت منتسبة إلى بلاوتوس set consensu omnium Plauti esse censebantur ، ثم وافق فارو أيضاً على ان يضم إلى أعمال الشاعر بعض روايات أخرى quasdam item alias probavit (مسترشداً) متأثراً بأسلوبها ولغتها الفكهة التى تتفق مع طابع أسلوب بلاوتوس adductus filo atque facetia sermonis Plauto congruentis ورغم ان هذه الروايات كانت بأسماء (شعراء) آخرين إلا انه ادعاها لبلاوتوس nominibus aliorum occupatas Plauto vindicavit.

Suetonius, De Vita Caesarum II. Divus Augustus, XCIX.

يذكر كلمات أغسطس فى آخر يوم له وهو على فراش الموت :
سأل من حوله من الأصدقاء : هل يرون انه قد أدى كوميديا
(ميموس) حيـاته كما ينبغى ecquid iis videretur mimum
vitae commode transegisse.

ان تشبيه الحياة بالميموس أى (مسرحية) أمر شائع عند
الكتاب الرومان انظر : (Seneca, Epist. LXXVII.)

Vitruvius, De Architectura V, VI, 6.

يعطينا مقاييس كثيرة مما يعلمه انها تناسب تناسق شكل التياترو
وخصوصاً فيما يتعلق بالمسرح طوله وعمقه كما ذكرناسابقاً (ص٣٢٨)
ولكنه يستدرك القول بان هذه النسب لا تتلاءم مع تناسق كل
تياترو ويجب nec tamen in omnibus theatris symmetriae
على المهندس ان يلاحظ بأى نسبة يضع مقاييس تناسب تناسق
التياترو وضرورة ان تكون مطابقة لطبيعة المكان وحجم
العمل quibus proportionibus necesse sit seque symmetriam
et quibus ad loci naturam aut magnitudinem operis
temperari (V, VI, 7).

بالنسبة لما ذكرناه سابقاً ص ١٧٣ من اشتقاق كلمة Phlyax
من صفة phlyaros ثرثار من فعل phlyarein انظر :

a)

Thesaurus Graecae Linguae, ab Henrico Stepheno constructus. («phlyax» post «phlyaros» ejusque derivata)

b)
Dictionnaire Etymologique de la Langue grecque - Emile Boisacq. - «Phlyax» - bouffonnerie - «phlyaros» - «phlyarein» bavarder à tort et à travers.

Flacelière (Robert), La vie quotidienne en Grèce au siécle de Péricles p. 237 sq. (1959)

ترجمه إلى الإنجليزية : Peter Green

Flacelière (R), Daily Life in Greece at the time of Pericles. (1965).

Charles Picard, Academie des Inser. et Belles - Lettres C. R. 1954 p. 63.

Arnott (Peter), (1) An introductiou to the Greek Theatre (1959).
(2) Greek Scenic Conventions (1962).

Jeanmaire (H.), (1) Dionysos, Histoire du culte de Bacchus.
(2) Sur les Origines de la tragedies, Revue des Etude Grecques,t . LXVI (1953).

Coles (Revel), A New Fragment of Post - Classical. Tragedy from Oxyrhynchos, p. 112 sq , Univ. of London. Institute of Classical Studies (1968).

Heinrichs (A.)und Koenen (L.), Aristophanes Lysistrate 145 - 153, 182 - 199. (P. Colon. inv. 3) p. 117 sq., Zeitschrift Für Papyrologie und Epigraphik (Herausgegeben von L. Koenen u. Reinbold Merkelbach) B. I, Heft 2.

هذا الجزء من نص تمثيلية ليزيستراتى ، من مجموعة كتابات ارستوفانيز ، ويؤرخ فى القرن الرابع ، موجودة ضمن مجموعة كولونيا . وقد قال الباحثان ان فقرات ١٨٧ ، ١٩٧، ١٩٨ ، ٢٠٠ عبارة عن اختصار قام به رجسير Regisseur الذى وضع فقرات ١٨٧ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ١٩٨ فى مكان فقرات ١٨٨ — ١٩٩ وقد اكسب تغيير فقرات ١٩٨/١٩٩ الاداء المسرحى حيوية حقيقية فى الحوار وجعله انسب تعبيرا للتمثيل انظر :

Page (D. L.), Actor's Interpolations in Gr. Tragedy.

فهذا الاختصار والتعديل الذى حدث فى هذا النص يوحى لنا بافتراض ما يشبه اعداد سيناريو لهذه القصة القديمة .

Webster (T.B.L.), Greek Comic Costume. Its History and Diffusion,Bulletin of Rayland Library (1954) pp. 563-87

Paulys Real - Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg Wissowa, (Tragoedia), (Theatrum).

Daremberg et Saglio, Dict. des Autiquités grecques et romaines, (Theatrum), (Tragoidia), (Satyres).

W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und roemischen Mythologie, (Pan).

فيما يخص « Epigenes » الشاعر السيكيونى (Sikyon) فى الارجوليد بالبلوبونيز الذى ظهر قبل الشاعر التراجيدى تسبيس Thespis انظر :

Suidas, ex recognitiones Immanuelis Bekkeri, (Thespis)

وهو شـــاعر الديثيرامب الأول الذى خرج فى موضوعات تراجيدياته عن فلك الإله ديونيسوس «epephonesan tines touto»

فاحتج الناس على ذلك بدليل انهم ضربوا مثلا « لا أحـــد
كفولديونيسوس » (انظر Suidas, (ouden pros ton Dionyson ،
فقد كان الـكورس فى مدينة سيكيون Sikyon وهو شبيه بكورس
الساتير الاثيني كما ذكرنا فى الكتاب « الرجال الجديان » أى
(thiasoi) أتباع ديونيسوس ينشد ديثيرامب كان فيه ديونيسوس
موضوعا ثانوياً (انظر R. E. Tragoedia) فـكان يتصدح أولا
بآلام البطل ادراستوس Adrastos فى هزيمته أمام طيبة. الخ.
مما حدا بكلايستنيز Kleisthenes الطاغية ان يأمر بتوجيه كل
ما كان يكرم به ادراستوس من مدائح وتكريم إلى ديونيسوس .

وفى معنى التياترو انظر R. E. مقـــال (Theatron)
تذكره المصادر بمعنى مكان لاجتماع عدد كبير من المشاهدين
Zuschauermenge ، ثم أيضاً حسب وصفه كمكان فهو Sitz-
raumes mit ansteigenden Sitzen أى مكان متسع للاجتماع
فيه المقاعد متدرجة إلى أعلى ، ثم بمعنى بناء مخصص للأداء المسرحى
Gebaeude, die zur von Vortraege bestimmt waren.

وفيما يخص الساتير يذكر روشير Roscher فى مقال Pan
ص ١٤٣٠ (شكل ١١) قطعة نقود من مدينة ابديرا Abdera
عليها قناع ساتير بأذنى حصان وكث شعر الرأس واللحية وأنفه
أفطس كوصف أرسطو كما ذكرنا وأما الساتير الذى له قرنا جدى
فى رأسه فقد ظهر على كثير من نقود البلوبونيز :

Percy Gardiner, Cat. of Gr. Coins in B. M. Pleponnese
ص ١٧٣ رقم ٤٨ ، صورة ٣٢ (١٠ ، ٢٠) ثم صورة ٣٥ (١٠ ،

١٣). ثم يورد روشير أيضاً ص ١٤٢١ (شكل ١٣) قناع من البرونز لساتير بقرنى جدى ثم صورة تمثال من الرخام لساتير بقرنى وحوافر جدى من فيللا البانى (شكل ١٥) ثم صورة لساتير بنفس الشكل ثمل يرقد على الأرض يشرب خمراً من اناء فى يده ، تسكب له فيه فتاة (نيمف) واقفة بجواره الخمر من اناء على هيئة قرن فى يدها (عن رسم على الحائط من مدينة هيركولانيوم Herculanium) (شكل ١٨) ، ثم رسم لساتير آخر مع فتاة selene ممثلا على مسرجة من الفخار (شكل ٢٤) ص 1465 .

James H. Mantinband, Concise Dict. of Gr. Literature

The Oxford Classical Dictionary.

Woerterbuch der Antike. (verfasst von Hans Lamer)

أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية (الزار)

A Dictionary of Ancient Greek Civilisation

Andrews (Antony), The Greeks, The History of Human Society.

Beare (W.) The Roman Stage, A. Short History of Latin Drama in the time of the Republic.

Berve (H.) and Gruben (G.), Greek Temples, Theatres and Shrines. Photographed by M. Hirmer.

Bieber (Margarete), The History of the Greek and Roman Theater.

Broneer (Oscar), The Tent of Xerxes and the Greek Theater. Univ. of California Publ., in Classical Archeology no 12 (1944).

Cagnat (R.) et Chapot (V.), Maunel d' Archeologyie Romaine t. I-II. Les Monuments, Sculpture et Mosaïques-

Instruments de La Vie publique et privée.

Cailler (Pièrre) et Mme Diky Cailler, Les Theatres Greco - romains de Grèce - Style, Numero Special 1966. (photographs d' Ivan Bettex).

Cities in the Sand, Leptis Magna and Sabratha in Roman Africa. Text by D. Kennet. & Mathews (Jr.) - Photographs, Alfred W. Cook.

Lexova (Irena), Ancient Egyptian Dances.

الرقص المصرى القديم — ترجمة الدكتور جمال الدين مختار .

Lindsay (Jack), (1) Daily Life in Roman Egypt.

(2) Leisure and Pleasure in RomanEgypt.

Little (Alan M. G.), The Social Archeology of the Attic Theater. AJA. t. XLV. p. 96.

Meuleau (Maurice), Egyte, Orient, Grèce - Collection d' Histoire).

Pack (Roger A.), The Greek and Latin Literary Texts from Greco - roman Egypt.

فى هذا الكتاب ذكر كثيرا من القطع الأدبية الدرامية يونانية ولاتينية وجدت بمصر . فقد حوى كثيرا من اجزاء البرديات التى تتضمن نصوصا من التمثيليات - تراجيديا وساتير وكوميديا ، قديمة ووسطى وحديثة ، ثم الكوميديات الشعبية أى (الفارس - انظر الكوميديا الشعبية خاريتيون The Charition mime & farce p. 63 No 1381.

ثم انظر أيضا : Oryhynchos Pap. - 3413 (Ory II) .

Roman Africa in Colour Phographed by Roger Wood.

Introduction and Commentary by Mortimer Wheeler.

Sambon (Jules), Collections Theatrales de J. Sambon.

يحوى كثيراً من المناظر المسرحية الممثلة على القطع الفنية من جميع المواد : أقمشة ونخار ومعادن وخشب وعظم . (انظر الكتاب ص ٣٥٠ - ٣٥١) .

Svoronos (J. N.), Tessères en bronze du Theatre dionysiaque de Lucourgos et de l'Assemblée Cleisthenienne des Atheniens.

Encyclopedia of The World Art . I (Acoustics), IX (Masks).

British School of Archeology in Egypt; Flinders Petrie, Tombs of Courtiers and Oxyrhynchos (1925) Chap. V The Theatre.

Les Sources Orientales - Les Danses Sacrées Anthologie : Egypte ancienne, Islam etc.

هذا المرجع يضم مواضيع متعددة فى الرقص المقدس فى مناطق متفرقة كل موضوع فيه كتبه باحث مختص عالم يتكلم عن أصل الرقص الدينى وأسسه وفلسفته وهكذا نجد فى أول مقال يتصدر الكتاب قام بتصنيفه الاستاذ جان كازينيف Jean Cazeneuve فيقول ان اصل الرقص المقدس يرجع إلى عالم القدسية السماوى فى بالى Bali مثلا يقال ان الرقص من اختراع الجنيات أى « الفتيات السماوية » ليدخلن السرور على الآلهة ثم لقنته إحداهن لارجال فى العالم الدنيوى . وأما أصل الرقص الدينى فى اليابان

فيرجع اختراع الكاجورا « Kagura » الأولى إلى الهة أرادت ان تحظى برضاء الإلهة الكبرى وكذلك كان فى الصين اختراع الرقص على أيدى أبطال خرافيين دينيين هم أصل الحضارة فيها .

وعلى ذلك فالرقص يرجع إلى شيء أزلى فى الطبيعة البشرية بدليل وجوده ممثلا بشكل أو بآخر فى كل مكان ثم ثبوت وجوده فى عصر ما قبل التاريخ على النقوش القديمة ثم هناك مراسم شبيهة بالاحتفالات التوتمية « totemique » التى تقوم باحياء العصور الأولى فى وقت حياة العشائر الأول مثل ما يجرى فى الملابار Malabar بالهندستان عندما يحكى الراقصون رواية ورقصاً قصة خلق الكون .

ثم يقول المؤلف ان « فى مصر كثير من الآلهة الراقصين » ويذكر الاستاذ هنرى فيلد Henri Wild الذى ألف البحث الخاص بالرقص المقدس فى مصر القديمة Les Danses Sacrées de l'Egypte ancienne ، يذكر الرقص فى المناسبات المقدسة فى أعياد عبادات الآلهة المختلفة وطقوسها فى المعابد ثم احتفالات رأس السنة وأعياد تكريم الإله « مين » وآمون وانتصـــار حورس . . . الخ . وفى طقوس عبادة الشمس نرى القردة وهم الذين يعلنون دائماً ظهور الشمس ، ممثلين فى مجموعتين كل مجموعة من أربعة قرود « ذوى الأربع أيدى » « quadrumanes » أى ما يقال عنهم « القردة العلماء » كما يقول المؤلف وقد أوحوا بنشيد تسبيح للاله ـ يقول عنه المؤلف انه « ديثيرامب حقيقى »

نقش بجانب مجموعتى القردة فى مقصورة « رع » بمعبد مدينة هابو (رمسيس الثالث) يرقصون ويلعبون الموسيقى ويغنون ويتجاوبون » .

فالرقص إذن فى طبيعته الخاصة قادر ، من ناحية ، ان يحول أو يغير الحيوية أو النشاط الجسمانى إلى معنى روحى ومن الناحية الأخرى يرجع هذا النشاط فى اطار يفوق هذه الحيوية سمواً . وهنـــا يورد المؤلف قول فارانياك A. Varnagnac; De la prehistoire au monde moderne (١٩٥٤) ص ٨٥٠ وما بعده فيما يراه من ان الرقص يجمع فى وقت واحد بين الغاية أو القصد الطقسى الذى هذب البشرية البدائية ثم هو أيضاً الخطوة الأولى على طريق العبادة الفطرية .

ثم يستطرد الاستاذ كازينيف فيقول ان التقديس لا يحتوى بالضرورة الاشارة إلى موجودات خارقة فوق الطبيعة مجسدة فى أشخاص ولـكنه يفترض أو هو يعبىء مسار القوى المتعاطفة التى تربط بين طبقات الـكائن المختلفة والتى غالباً ما تشد وتربط الفرد بأسس علم الـكائن (الـكينونة) وبخلق العالم . وهكذا كما يذكر الأستـاذ Roux (J. P.) ان الرقص بدوران الشخص حول نفسه وفى محيط دائرة يقصد إلى تمثيل حركة الـكواكب وان اغراء التوافق السحرى لمثل هذا التوافق بين حركة الجسم البشرى وحركات الـكواكب قد أحكمه الانعكاس الفلسفى .

وهذا واضح فيما نراه فى الحركات الدائرية عند المتصوفة

فى الإسلام ثم ما نجده من جهة أخرى فى المذهب الصينى الذى بعدان صار علمانياً يحتوى على الرقص والموسيقى فى أسلوب يطابق حركة الكون .

انه لمن الصعب وضـــع حد فاصل بين الرقص الدينى وبين الرقص السحرى وكل ما يمكن قوله إن هناك طرفان بعيدان عن بعضهما تماماً ، أحدهما رقص مقلد للعالم الخارجى او المعبر الخالص والآخر رقص « التجلى » بالمعنى الحرفى للكلمة ، وبين الطرفين تتدرج نماذج من حركات ايقاعية لها صلة إلى حد ما بطرف او بآخر . ثم يحدد المؤلف طابع رقص كل من الطرفين ، فالرقص الذى يتجه نحو الكون طابعه التقليد وأما الرقص الآخر فيعبر عن تغير روحى فى وجدان الشخص .

فالرقص الاول هو مسرحة يقلد بها الانسان المخلوقات الخارقة او مخلوقات بشرية او حيوان اوظاهرة طبيعية وفيها يكون الانسان الى حد ما اشبه « بالممثل » ويضرب المؤلف مثلا لذلك رقص انزال المطر وما فيه من تقليد صوت الرعد ثم لبس اقنعة الضفادع . اما رقص التجلى فلا يرتبط بفن محدد للرقص ، فهو عبارة عن حركات والتواءات وتشنجات ليس لها نظام .

اما التجلى نفسه فهو تملك او سيطرة الله أو قوة خارقة على الشخص ، وغالباً ما نرى فى الجماعات التى تدين بالوحدانية ان التجلى ليس تسلطاً ولا تملكا بل هو تسامى صوفى للروح نحو القدس الإلهى وفى ذلك لا نجد الا أثراً ضئيلا جداً للتمثيل . ويجب ان

نلاحظ ان التجلى يمكن ان يصاحبه هذيان بتنبؤات .

ويذكرنا قول المؤلف هذا بالفتيات الديونيسيات « الميناد » بتنبؤاتهن فى تجليهن كما تكلمنا عنهن فيما سبق .

ثم يقول المؤلف انه طالما قد خلق الرقص المقدس وأصبح حقيقة واقعة ، وسواء كان للإله أو البشر فهذا ليس بالمهم ، فمادام قد وجد مشاهدون يتغير القصد عن الأصل فالسحر المقلد ومراسم الصيد ورقص الحيوان تكون كلها سبيلا إلى التغير أو الانحراف الدنيوى بعدان ارسى قواعد الرقص الكهنة والعرف والقصد . وهكذا نجد ان الناس فى كمبوديا واليابان قد حولوا الرقص السحرى المقدس الى « فولكلور » ونسى الأصل فيه ، إلا ان لبس القناع يلعب دوراً فى هذا التطور ، فالقناع فى حد ذاته عنصر استعراضى ولكنه ظل يدل على أصله الدينى الذى « ربما أمكن نسيانه . فإن صار الرقص دنيوياً فقد بقى فى روحه شىء مقدس » .

* * *

عندما أشار الاستاذ جان كازينيف فى كلامه عن حركات الرقص الدائرى والهارمونية بين حركات البشر وحركات النجوم كان يشير الى طريقة المتصوفة فى حركاتها الدائرية فى الاسلام الذى أشار إليها الأستاذ ماريجان موليه فى كتابه رقص التجلى فى الاسلام « Marijan Molé, La Danse extatique en Islam » عند فرق المولوية من قونيا وهم الدراويش المشهورون الذين يدورون حول أنفسهم » هذه الطائفة كما سنرى ، تنتمى إلى « مولانا

جلال الدين الرومى ، أكبر شعراء المتصوفة فى فارس — ويدعى أيضاً « جلال الدين مولوى » كما يذكر الدكتور محمد غنيمى هلال فى « مختارات من الشعر الفارسى » (١٩٦٥) ص ١٩٥ — ٢١٠ ٥ صاحب جلال الدين الرومى أباه « بهاء الدين والاد » الذى ترك مسقط رأسه لخلافه مع العالمين الدينيين المشهورين « فخر الدين الرازى وخوارزم شاه محمد تيكيش » ، وفى سن ٢١ استقر جلال الدين الرومى مع والده فى مدينة « قونية » عاصمة السلاجقة فى ذلك الوقت وبعد سنتين مات أبوه بهاء الدين والاد وتولى رئاسة الطائفة السيد « برهان الدين محقق تيرميذى » وبعد وفاته آلت ولاية الطائفة إلى جلال الدين الرومى ، وسميت باسمه (المولوية) ثم ألف ديوان شعره المسمى « المثنوى » وظلت ولاية الطائفة فى سلالته حتى قضى عليها فى عهد الجمهورية التركية .

وقد ثارت مناقشات وجدل طويل حول تحريم واباحة الرقص بين علماء الاسلام والطوائف الدينيـــة من المتصوفة وفلاسفتهم وفى أول الأمر كان يجتمع المؤمنون العابدون بعد صلاة الجماعة فى أيام معينة تختلف حسب اختلاف البلدان والطوائف ، فى رواق يجلسون فى دائرة للذكر ويرددون الشهادة « لا إله إلا الله » وغيرها من آيات القرآن ويسبحون باسم الله . وكانت طريقة اداء الذكر تختلف أيضا حسب المجتمعين وفى أغلب الاحيان كان يصاحب التسبيح حركات تلقائية يقومون بها .

وقد كان الذكر فى الابتداء صـــامتا وبعض الطوائف أو

المجتمعين لم يقبلوا شيئا آخر ثم أصبحت عادة الالقاء أو الترتيل سارية بينهم وابتدأت تثير التجلى ، ثم فى الاجتماعات قبل وبعد الذكر يقرأون القرآن أو بعض أجزاء من السنة الشريفة واجزاء من بعض مؤلفات الاساتذة الكبار من العلماء وكانت هذه التلاوة يصحبها تفسير لها ووعظ ، ثم يأتى فى نهاية الاجتماع « السماع » وهو مايهم هذا البحث بنوع خاص ، وهو عبارة عن تلاوة اشعار صوفية يجودها أحد الأخوة المجتمعين أو يأتون بواحد خاص يرتلها بأجر ، وهذا « السماع » يغنى بدون موسيقى واحيانا يكون الغناء بمصاحبة الموسيقى .

وفى التجلى الذى يحركه أو يثيره هذا « السماع » ينهض الدراويش ويرقصون وفى الاصل كان هذا الرقص ذا طابع روحي عاطفى تلقائى ثم صار يتخذ اشكالا وقواعد خاصة - وقد كان لهذا الامر معنى فى « الرقص الدائرى » لدراويش طائفة « المولوية » الذين كان الرقص بالنسبة لهم نظاما فى طريقتهم كما كان ايضا بالنسبة لطائفة « العيسوية » فى المغرب . وقد كان الناي ذا حظوة عند المولوية .

ويذكر المؤلف ما ريجان موليه ، من كتاب « كشف المحجوب » ص ٥٢٩ ومابعدها ، اختلاف اقوال العلماء عن « السماع » فبعض المشايخ والباحثين يقولون ان « السماع » وسيلة متصلة بالغياب والبعد ، ثم يستطردون انه طالما هناك تأمل « فالسماع » يكون شيئا لا معنى له ، فما دام الصديق قد اتحد وتآلف بصديقه فهو

يتأمله ولا داعى أن يسمعه أو يستمع إليه . . الخ ولكن البعض الآخر منهم يقـــول ان الحب يطلب الكمال وما دام المحب لم يستغرق أو يندمج فى حبيبه تماما يكون حبه ناقصا غير متكامل ثم ان فى التآلف والوحدة يشترك « القلب » فى الحب « والروح » فى الأسرار « والجسم » فى العمل والخدمة ، ولابد « للأذن » أيضا ان يكون لها تصيب تماما كما ان للعين » متعة الرؤية .

وفى كتاب « كشف المحجوب » ص ٥٤١ وما بعدها فى فقرة عن الرقص يقول « فلتعلم ان الرقص لا يستند إلى أى اساس من القانون أو المذهب فهو عند كل الرجال المتزنين لهو اذا ما مارسه العقلاء الجادون وباطل اذا ما كانت ممارسته على سبيل التسلية فلا يوجد من المشايخ من يؤيده او يرضاه ذلك لان حركة الأرجل وتشكيلها اثناء التجلى ثم التواجد يذكر الانسان بالرقص فبعض الماجنين اللاهين يتغالون فى تقليده ويجعلون منه نوعا من العبادة أما اذا كان التهيج ينبع من القلب ثم يسيطر اهتزاز على الرأس ثم يشتد التأثر ويعبر الإنسان عن عاطفته دون ان يراعى قاعدة أو يلقى بالا إلى أشكال او اوضاع خاصة فهذه الاثارة لا تعتبر رقصاً ولا متعة جسدية ولا لعبا بالأرجل ولكنه انطلاق الروح ، فكم يخطىء من يسمى ذلك رقصاً وما أشد خطأ الذين يبتغون من هذه الحركات الوصول إلى حالة لا تأتى إلا « بإرادة قدسية » او حالة هى من « الوحى الإلهى » ، ثم شىء آخر من المستحيل وصفه « فالذى لم يذقه لا يفهمه » .

فما ذكر نرى إذن ان الرقص ليس وسيلة للتجلى او الوجد بل هو نتيجة له ، اذ هو ينبع من إزعاج القلب بالسماع ، فالرقص إذن منبعه ما يعتمل به القلب من وجد .

فإذا ما رجعنا إلى المؤلف تبين لنا ان حركات رقص التجلى قد حددت ووضعت فى إطار محدود ، فالتجلى « التواجد » ليس هو بالرقص إنما هو شيء لا إرادى أشبه ما يكون « برقص الساتير » فى ساحة الاركسترا او « الميناد » فى عيد « الليناپا » كما ذكرنا فيما سبق .

ثم نرجع إلى المؤلف فيقول ان كثيرا من العلماء الفقهاء على خلاف فى أمر الرقص والسماع ، فمنهم من رفض الرقص مستندين الى ان القرآن يحتوى على تحريمه فى قوله تعالى « ولا تمش فى الأرض مرحاً » . أما المتصوفة فكانوا إذا تأثروا بسماع الموسيقى أخذوا يصفقون .

ان الامام محمد الغزالى كان فقيها قبل ان يكون متصوفا وكان أخوه « أحمد الغزالى » صوفياً لحماً ودماً . وكان « محمد » الغزالى من أشهر علماء الصوفية ، ويشار إليه كثيراً فى أسانيد معرفة الأسرار ، وقد كان من أكثر محبذى « السماع » ، ويقول المؤلف ان أهم ما يعنيه هو كتاب « بوارق الالماع فى الرد على من يحرم السماع بالاجماع » لأحمد الغزالى ، فمعظم ما كتب فيه كان مكرساً لمناقشات إباحة « السماع » وقد ذهب « أحمدالغزالى » فى هذا إلى أبعد من قول أخيه فيفتى بإباحة وشرعية « السماع » ثم

يذهب إلى حد « تكفير » من يقول بغير ذلك . وقد خصص في الكتاب فقرة هامة لمشكله الآلات الموسيقية فصرح بقبول الدفوف بكل أنواعهـا والمزمار « الفارسى » ولكنه لم يصرح باستعمال الناى من « الغاب » .

ثم يورد وصفاً لأحد الاجتماعات الصوفيه فيقول انهم عندما يريدون الاجتماع، إما بعد صلاة الفجر أو بعد صلاةالعشاء ، وبعد قراءة « الورد » وهو عبارة عن قراءة بعض آيات القرآن ثم ذكر اسم الله أو جزء من السيرة العطرة ، وبينما هم جلوس يرتل أحلاهم صوتاً بعض آيات القرآن التى تحث على العمل الصالح والخير والحفظ ، ثم يتكلم الشيخ مفسرا هذه الآيات وماتدل عليه ظاهراً وباطنا فى حدود التأويل الصوفى ثم ينشد المنشد قصائد صوفية لها معانى باطنية رمزية ومواعظ .

وقد كان من شروط اجتماعاتهم ألا يحضر معهم صبية يافعون وإذا وجدوا فيجلسون خلف الرجال ولا يجتمعون فى مكان فيه شبابيك يطل عليهم منها نساء ، فإذا ما أحسوا فى نفوسهم انفعالا يدفعهم إلى القيام بخدمة « الملك الجبار » وان يقفوا بين يدى « الله العلى » فيجب على المتجلى ألا ينهض قبل ان يتملكه التجلى ثم يقتفى أثره الباقون . فى هذا نجد فى كتاب «أحياء علوم الدين» فى فقرة الأدب الخامس : موافقة القوم فى القيام إذا قام واحدمنهم فى « وجد » صادق من غير « رياء » وتكلف ، أو قام « باختيار » من غير اظهار « وجد » وقامت له الجماعة فلا بد من الموافقة فذلك

من آداب « الصحبة » ثم يستطرد المؤلف الأول قوله ويجب ألا يولعوا (الجماعة) بالرقص وألا يفرطوا فيه بل يجب ان تكون الحركة تماثل حالة صوفية تستولى عليهم كشخص سيطرت عليه حالة « اثارة روحية» أوحالة عصبية جامحة . وعندما تتذوق أرواحهم سعادة غامضة باطنية وتغمر قلوبهم الأنوار القدسية وقد تحققوا من النقاء والنور الروحانى جلسوا ، بينما يغنى المنشد نشيداً خفيفاً حتى يعيدهم بالتدريج من حالة التجلى إلى حالتهم الطبيعية فاذا ما انتهى من غنائه تلاه قارئ آخر يتلو ويرتل آيات من القرآن ، فاذا ظل أحدهم مستغرقا فى تجليه بدأ المرتل مرة أخرى فى صوت أخفض من المرة الأولى وفى أثناء جلوسهم يتلو عليهم القرآن فى صوت وسط بين الشدة واللين ، وذلك لان الدرجات ثلاث : درجة الانسان ودرجة الملائكة ودرجة الله وهذه الدرجة تتضمن السكون المطلق . ثم ينهض المجتمعون من مجلسهم أى مكان « السماع » ويرجعون إلى منازلهم وهناك يجلسون يتفكرون فيما تكشف لهم أثناء كانوا فى تجليهم وقد يمتنع بعض منهم عن الأكل لأيام عدة بعد « السماع » لان روحهم وقلوبهم قد تغذت بالتجلى ـ هذا هو مذهب هذه الجماعة .

ولكن أخيراً سمح للنساء التقيات ان يطللن عليهم من النوافذ وللصبية الصالحين ان يجتمعوا معهم ثم سرعان ما أخذ العامة فى تقليدهم فاختلط الصالحون بالفسقة بينما تعطل النظام .

ثم تتبلور التفسيرات الرمزية للرقص فيلخص المؤلف القول

بان أرواح البشر التى تأتى من عليين تتذكر عند سماعها الموسيقى أصلها (وهدفها) فتهتز أقفاص أجسادها وتعبر عن احساساتها العاطفية هذه بالرقص .

هذا مجمل ما أورده المؤلفون من أسانيد ومراجع وتأويلات صوفية يريد المؤلف بها ان يثبت وجود الرقص فى الاسلام رغم معارضة العلماء من غير الصوفية الشديدة ورفضهم اثبات له .

أما عن السماع وقواعده فيقول المؤلف وهو هنا ينقل عن « أبى بكر الكالاباذى فى كتابه (التعرف لمذهب التصوف) ان الأساتذة الكبار قد أعلنوا آراء مختلفة عن أصل « السماع » فالبعض يقول ان أصل السماع من حقيقة ان الله يقول « ألست بربكم » وهذا هو أول نداء سمعوه . فأحلى السماع هو الذى يسمعه الانسان من الله كما ان أجمل نظرة هى التى يرى بها الانسان حبيبه وبجانب ذلك فالسماع يرق ويحلو عندما يعرف الانسان أن الله يخاطبه ، فهم قد سعدوا بهذا السماع وتجلوا حتى انهم أجابوا « بلى » وهكذا يقول الغزالى « فى إحياء علوم الدين » ص ١٥٥ — « من كان سماعه من الله تعالى وعلى الله وفيه فينبغى ان يكون قد أحكم قانون العلم فى معرفه الله تعالى ومعرفه صفاته » ثم ص ١١٦٠ فيما يخص الكلام فى الوجد « التجلى » ومناسبة السماع للأرواح يقول « أما الصوفية فقد قال ذو النون المصرى رحمه الله فى السماع انه وارد حق جاء يزعج القلوب إلى الحق فمن أصغى إليه بحق تحقق ، ومن أصغى إليه بنفس تزندق » وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أن

الرقص تعبير عما يعتمل فى القلب من وجد إذا ما أزعج السماع القلب إلى الحق ، بمـــا فيه من وجد ، فلا السماع ولا الرقص سبب وجده . وقدقال الامام الغزالى ص ١١٣٣ « قال أبوسليمان : السماع لايجعل فى القلب ما ليس فيه ولـكنه يحرك ما هو فيه » .

المولوية

ثم نأتى مع المؤلف إلى بيت القصيد وحقيقة صورة الرقص فى الاسلام فيصف لنا أحد اجتماعات طائفة المولوية ، نسبة إلى « جلال الدين الرومى » المســـمى أيضا « بالمولوى » كما ذكرنا ، فى هذا الاجتماع الذى يسمونه « المقابلة » يجتمع دراويش المولوية فى صالة كبيرة معدة فى تـكيتهم بها محراب « القبلة » ومنبر ووسط صحن هذا المـكان الذى يشكل أكبر جزء من الصالة محاط بسياج قصير (درابزين) بشكل دائرة مثمنة الأضلاع . وهذا الجزء مخصص لرقص الدراويش ويفصله عن مكان المشاهدين من حوله الدرابزين ، وباب الدخول لهذه القاعة يقع فى مواجهة المحراب ، ومن ناحية باب الدخول وأمامه تماما فتح فى السياج الذى يحيط بمكان الدراويش باب صغير ، وأمام المحراب تماما فى داخل السياج يوجد مكان الشيخ حيث يجلس فيه على فراء خروف ، ثم فوق باب الدخول العام صـالة عالية مثل المنصة تجلس فيهـا الفرقة الموسيقية .

تبدأ « المقابلة » بصلاة ليس الشيخ إماما لها ، فلـكل تـكية

امامها الخاص وبعد الصلاة يجلس الدراويش الذين أتموا فترة التدريب على يمين باب الدخول إلى دائرة السياج أما المبتدئون فيجلسون على الشمال ، يجلسون جميعاً ورؤسهم مائلة إلى الأمام وكأنهم مستغرقون فى التأمل ثم تتلى بعض آيات من القرآن يهبون ثوابها إلى النبي صلى الله عليه وسلم ثم بعد ذلك تتلى أجزاء من شعر « مثنوى » ثم بعدها يدعو الجميع دعوات وصلوات على النبي والخلفاء الراشدين وأهل البيت . . الخ ، ثم لمؤسسى الطائفة ومشايخها والحاكم ثم يقف أحد الموسيقيين فى المنصة ويتلو مديحاً للنبي (نعت شريف) ثم يغنى رئيس عازفى الناى لحنا مرتجلا يسمى (تقسيم) تختلف نغمته حسب الأيام ثم بعد هذا التقسيم تعزف الفرقة ومعها الطبول أول مقدمة موسيقية بينما ينهض الدراويش ويبدأون فى الدوران أى « داورى والاد » نسبة إلى « والاد » مؤسس الطائفة .

هذا « الداورى والاد » عبارة عن ثلاث دورات حول الصالة داخل السياج فى اتجاه مضاد لعقرب الساعة (من اليمين للشمال) ، أما الشيخ فيظل ثابتاً فى مكانه وعندما ينتهى « الداورى والاد » ينهض الشيخ من مكانه ليتخذ مكانا آخر قريبا إلى الشمال من مكانه الأصلى يقف فيه ووجهه فى اتجاه مسير الدوارين ثم ينحنى ويتقدم إلى مكان آخر إلى يمين مكانه الأصلى أى (يمشى قليلا فى اتجاه مسار الدراويش) ، ثم يأتى درويش يسمونه « سماع زان » ليقف فى المكان الذى كان يقف فيه الشيخ منذ لحظات على شمال مكانه

الأصلى ثم ينحنيان سوياً ويستمران فى الدوران يتبعهم الدراويش الآخرون وعند نهاية الثلاث دورات يقف الدراويش فى أماكنهم بينما يجلس الشيخ فى مكانه الأصلى بعد ان ينحنى أمام المكان ، ثم يلعب رئيس الزمارين تقسيما موسيقياً ثم يبدأ المغنون فى الغناء بمصاحبة الدفوف ـ وبما ان هذا الغناء ينتهى « بالسلام » سمى هذا الجزء الأول من الاحتفال « بالسلام » .

عند ابتداء الغناء ينزع الدراويش أثوابهم فيما عدا الشيخ « وسماع زان » ولا يتركون عليهم سوى لباس أبيض طويل يسمى « التنور » محزم بحزام ، وهذا « التنور » متسع من تحت الحزام حتى الذيل ثم يبدأون مباشرة المسير خلف « سماع زان » وعندما يصل هذا « السماع الزان » إلى المكان الذى كان يقف فيه الشيخ على شمال مكانه الأصلى يتقدم « سماع زان » نحو الشيخ ثم يقبل يده ويستأذنه ان يقف فى مكان إلى الداخل قليلا بين الدائرة الكبرى والدائرة الداخلية فيها ، بينما يتقدم الدرويش الذى يليه ويقبل يد الشيخ ثم يبدأ الرقص رافعاً ذراعيه إلى أعلى ويده اليمنى متجهة إلى « فوق » واليسرى متجهة إلى « أسفل » ورأسه مائلة إلى اليمين وهكذا يفعل الآخرون ورداؤهم الأبيض ينتفخ من الدوران فيصبح كالقرص المستدير ـ وحسب ارشاد « السماع زان » يقف الدراويش فى أحد المكانين اللذين يتكون منهما دائرة السياج أى الدائرة الداخلية حيث يجرى الرقص ـ وقد رأيتهم أنا فى تكيتهم فى مصر شارع السيوفية (بالحلمية القديمة) وكانوا يلبسون على

رؤسهم لبدة طويلة لونها (بيش) تشبه الطربوش ولكنها أطول وضيقة من أعلاها وعندما يدورون حول أنفسهم يشبهون النحلة التي كنا نلعب بها ، المقلوبة أي ان جزءها المدبب إلى أعلى أو هم أشبه ما يكونون (بالقلة التي لها كرش) ، والآن يقوم باحياء هذا الرقص الصوفي بتقليد تام في كل الحركات إحدى فرق الرقص الشعبي في القاهرة .

يدور الدراويش كل حول نفسه وفي نفس الوقت يدور الجميع في مدار محيط الدائرة الداخلية ، أمام الشيخ « وسماع زان » وفي وسط الدائرة الداخلية أي مجال الرقص يقف وسط الدراويش درويش مسن يدور ببطء حول نفسه ثابتا لا يتحرك من مكانه وهم يدورون حوله ، وأما « سماع زان » فيقف دائماً يراقب تحركات الدراويش ، ثم يتغير إيقاع الموسيقى فيتوقف الدراويش عن الرقص في محيط الدائرة الصغيرة ثم ينسحبون إلى محيط الدائرة الكبرى ويسكن الجميع ويتقدم الشيخ نحو الدراويش يحييهم ثم تلي ذلك فترة استراحة تسمى « الترنم » ثم يبدأ بعدها « سلام » آخر أي دور ثاني ثم ثالث ثم رابع وبعد ذلك يرجع الدراويش إلى أماكنهم الأولى قبل الرقص ويلبسون ملابسهم ، ثم تتلى آيات القرآن ثم يصلي « السماع زان » على النبي ثم يدعو لزملائه ولمؤسسي الطائفة ورؤساء مذهبها والحاكم وجيوش المسلمين ثم يقرأون الفاتحة مع الشيخ على أرواح الموتى ثم يحيي الشيخ الدراويش وفرقة الموسيقى ويسير على مهل نحو باب الخروج .

ويقول المؤلف ان كثيراً قد تناولوا بالبحث والتحليل عروض الرقص المولوى المنظم بقواعد موضوعة ولكن التفسير الشائع فى أوربا ان رقص الدراويش يمثل حركة الكواكب التى يحركها الحب وتدور حول مصدرها المشترك ، وان رفع اليدين اليمنى إلى أعلى واليسرى متجهة إلى أسفل يعنى تقبل الحياة والنشوء الالهى باليمين وتنقلها اليسرى إلى العالم الدنيوى . وقد بنى هذا التفسير على أساس الفكرة الهيلانية والأفلاطونية الحديثة التى تبناها فلاسفة المسلمين والمتصوفون بأن ملائكة السماء قد دفعهم حب الله فجعلوا النجوم تدور .

أما الصوفية فيقول شكيب مصطفى ديده فى تاريخ الطريقة « سيفينى قفيسى مفليفيان » ان الدوران (داورى والاد) يمثل حركة السماء العليا التى تحتوى على الكون وان السماع بعد «السلام الأول» يمثل سماء عدم الحركة التى تتضمن سماء الروح فى « الملكوت » .

وبعد « السلام الثانى » يمثل السماع حركة سماء الشمس التى تضم سماء الأرواح فى « الجبروت » .

وبعد « السلام الثالث » يمثل السماع حركة سماء القمر التى تحتوى على سماء الأسرار فى عالم « اللاهوت » .

أما بعد «السلام الرابع» فالسماع يمثل الحركة الخاصة بالانسان وهى التى لا يشبهها شىء فى العالم الخارجى ـ فعند سماع ذكر الله الذى يطلقه الناى أو الطبل يتحول « السماع » متجهاً نحو الله ثم يذوب فى ذاته . وأما الشيخ فى « داورى والاد » فهو « القطب » والدراويش نجوم ثابتة ، وهم كواكب فى « السماع » وبمعنى أعم

فإن السماوات والنجوم والعناصر والأشياء المركبة من معادن وحيوان والكواكب كلها ممثلة فى « السماع » .

أما التفسير الكلاسيكى للسماع فمختلف ، فهذا التفسير يكون ثوب الدرويش قبره ، ولبدته هى الحجر الذى ينام عليه فى قبره ، والجزء الأول من الاحتفال بينما الدراويش جلوس يمثل الجنة الحالية ، والدراويش موتى فى قبورهم وعلى صوت الناى الذى يمثل نفير أو بوق البعث يهبون من قبورهم ، ثم ان « الداورى والاد » هو البعث أو بالمعنى الرمزى اليقظة من « سبات الموت » وهناك تفسيرات وتأويلات فلسفية أخرى كثيرة .

من هذا البحث القيم الذى قام به الأســـتاذ ماريجان موليه والذى أوجزناه هنا نخرج بحقائق ثابتة ، فالرقص الدينى قدما وجد فى الإسلام ، وكذلك الغناء الصوفى أو السماع وما نلاحظه فى ذلك طبيعة وجودهما على أسس النظريات والأفكار القديمة ، فالسماع شديد الشبه بالديثيرامب الديونيسى القديم الذى نشأت عنه التراجيديا القديمة اليونانية بما تحكيه من خلق الكون والبعث.. الخ . وكان مجاله مع الرقص فى دائرة تشبه دائرة الاركسترا مجال الديثيرامب ورقص الساتير الدائرى ومانراه فى الميناد اليونانيات أى الفتيات المهووسات بحب الاله ديونيسوس وهن مستغرقات فى تجليهن ورقصهن العصبى يهذين بتنبؤات ثم بعد ذلك التشابه فيما ذهب إليه لوكيانوس فى قوله : ان الرقص أزلى نتمثله

في الاتساق والهارمونية والايقاع الموقوت بين الكواكب السيارة والنجوم الثابتة ، كل ذلك يثير الانتباه إلى شدة التشابه فى الأسس الفلسفية ، فى نشوء قائم على الوحدانية فى رقص التجلى والتواجد عند الصوفية من المولوية .

(تم بحمد الله)

موضوعات الكتاب

صفحة

٧ — المقـــدمة
١١ — هل وجد التياترو المصرى القديم ؟
٤٣ — توفيق الحكيم ومسرحية ايزيس
٤٩ — التياترو اليونانى واصل نشأة التياترو العالمى
١٠٠ — الشعراء التراجيديون الأول مؤسسو التياترو :
إيسخيلوس
١٠٥ — سوفوكليس
١٠٩ — يوريبيدس
١١٣ — ارستوفانيس
١٥١ — الأقنعة
١٦٠ — الممثل
١٦٣ — الاسماع وانتشار الصوت
١٧١ — الفلياكس
١٨١ — تياترو العصر الهيلانى
٢٠٠ — تذكرة التياترو
٢١٤ — التياترو الرومانى
٢٣٥ — نظرية هوراس وتقسيم الدراما إلى خمسة فصول
١٤٧ — الكوميديا الشعبية (الميموس Mimus)
٢٦٧ — نشأة الرقص المعبر (الميموس Pantomimus)
٢٧٥ — الرقص المعبر عند « لوكيانوس » Pantomimos — تاريخه ودلالته وتطوره

صفحة

٢٨٩ — الشعراء والدراما اليونانية والدراما الإيطالية الوطنية
٣٠١ — التياترو الرومانى
٣٤٠ — الاوديون
٣٤٥ — اوديون الاسكندرية
٣٥٢ — مدرجات المصارعة « الامفيتياتروم »
٣٦٦ — السيرك Circus
٣٧٣ — الاستاد
٣٧٤ — التذييل والمراجع
٤٠٥ — رقص التجلى فى الإسلام
٤٠٨ — المولوية

مطبعة مخيمر ت ٩٠١١٩٣
رقم الايداع ٥٦٧٣ / ١٩٧١

THEATRUM

Par

ABD EL-MOHSEN EL-KHASHAB